

## **La Cultura Tutelada**

### **Gestión y políticas culturales de la música de la Ciudad de Buenos Aires**

Por Berenice Corti\*

*Palabras clave:* política cultural, música popular, ciudad de Buenos Aires

En la época de la colonia, la población negra del Río de la Plata sólo tenía autorización para reunirse comunitariamente en cofradías o hermandades religiosas controladas por la Iglesia, quien establecía qué tipo y de qué manera podían realizarse ciertas actividades, sobre todo aquellas que podían vincularse a la tradición cultural africana (Edwards, 2007:52). El ejercicio de rituales ofrendados a los santos católicos se alejaban algunas veces de la ortodoxia: Daniel Schávelzon señala en Buenos Aires Negra que “el síndico procurador en el Cabildo de 1788, se quejó ‘porque en estos bailes olvidan los sentimientos de la santa religión católica y renuevan los ritos de su gentilidad... [efectuando] ciertas ceremonias y declaraciones que hacen en su idioma’”; y que el párroco de La Piedad se escandalizó al año siguiente por “los desacatos públicos que [los negros] hacen a la iglesia, como exponerse en el atrio del templo a danzar los bailes obscenos que acostumbran, como ejecutaron el día de San Baltasar a la tarde y el domingo de Pascua de Resurrección”. Según el mismo autor, los cofrades adujeron que los bailes se realizaron en la calle, y solicitaron permiso para utilizar el baldío lindante, autorización que nunca obtuvieron (Schávelzon, 2003:102).

Luego de 1820 el gobierno aceptó como legales a las organizaciones denominadas naciones cuyos nombres respondían a orígenes étnicos como Cambundá, Benguela, Lubolo, Angola y Congo, que si bien contaron con una mayor autonomía aún así requerían una autorización policial para su funcionamiento (Edwards, 2007:53). Según Schávelzon se trató más bien de controlar el candombe callejero de práctica cotidiana en los barrios del tambor (San Telmo, Monserrat, Santa Lucía, Concepción) de forma de delimitar un espacio físico para la sociabilidad de la población afro (Schávelzon, 2003:94)<sup>1</sup>, porque, como aún se consideraba a mediados del siglo XX “las fiestas en general, eran bailes, especies de ritos salvajes realizados al son de instrumentos primitivos; bailaban horas y horas danzas lujuriosas, casi siempre indecentes” (Romay, 1949:63; citado en Schávelzon, 2003:103).

Prácticamente dos siglos después, el tipo de permiso requerido para poder ejercer el derecho a la propia expresión, en este caso, a través de la ejecución de la música en vivo, refiere a

la actividad artística en términos que presentan visibles puntos de contacto –en sus distintas dimensiones- con aquellos que describían a los *candombes* de la población negra en la colonia: en su común indecencia. El artículo 3 de la ordenanza municipal que otorgaba el permiso de música y canto -sancionada en el gobierno del dictador Juan Carlos Onganía-, aún utilizada en 2006, establece que “no se autorizarán locales de esta naturaleza emplazados a menos de 100 metros de establecimientos de enseñanza primaria o secundaria, o locales de culto, distancia para la que servirán de punto de referencia las puertas más próximas de ambos locales”<sup>2</sup>. De esta manera la música nocturna de las tanguerías, las peñas y los reductos de rock y jazz, quedó así emparentada a actividades ilegales o poco propicias para los jóvenes y las personas que asistían a los templos religiosos.

Otro elemento que permanece constante en estos siglos es el carácter amenazador del volumen de la música: a inicios del siglo XIX para Vicente Fidel López los tambores del *candombe* resultaban “un rumor siniestro y ominoso de las calles del centro, semejante al de una amenazante invasión de tribus africanas, negras y desnudas” (citado en Schávelzon, 2003:75). Los ruidos molestos continuaron siempre siendo causal de clausura de espacios habitados por la música. El pianista de jazz Enrique “Mono” Villegas relató cómo la política represora del gobierno de Onganía cerró por este motivo el local que había fundado, Enrique Villegas y Sus Amigos. Como muchos otros músicos que vinieron después, el músico había asumido el doble rol incipiente de artista y productor cultural para generar un ámbito que no tenía lugar ni en la industria cultural ni en los circuitos consagrados de la música<sup>3</sup> (Corti, 2007<sup>a</sup>:8).

Si, tal como dice Georg Simmel, lo artístico y lo religioso “llevan su objeto a una distancia más allá de toda realidad inmediata, para traérsela muy cerca, más cerca de lo que cualquier realidad inmediata nos lo puede traer” (Simmel, 1996:163), resulta llamativo el papel que ha tenido la legislación, es decir, la política, en el control de las actividades que pertenecen al ámbito de lo no consagrado, como las artes y las religiones populares.

Aquello que reprime, habilita o promueve la política cultural de un momento dado, nos habla de nuestros modos de vivir la cultura. En este trabajo nos proponemos entonces reflexionar sobre las principales acciones<sup>4</sup> -por visibilidad, alcances y actores implicados- de la política cultural para la música de la ciudad de Buenos Aires, con especial énfasis en aquella dirigida a la música popular. Tomaremos como punto de partida el quiebre cultural que implicó la década de los noventa, como momento de instauración hegemónica del modelo de pensamiento único neoliberal.

## LOS NOVENTA

Suele decirse que en los noventa no hubo política cultural en un sentido estricto, aunque sí el proyecto neoliberal encarnado en los gobiernos de Carlos Menem fue notablemente exitoso en “lo político cultural, en la generación de nuevas representaciones sociales, nuevos imaginarios y nuevos valores”, por cuanto se habla de una “cultura menemista” (Wortman, 2002: 5). Sintéticamente, siguiendo a Ana Wortman, el espacio cultural quedó conformado por un predominio de la esfera privada por sobre la pública, el progresivo abandono de los consumos culturales tradicionales (cine, música en vivo, libros, teatro) por aquellos relacionados a la tecnología y al hogar y la aparición de espacios cercados de circulación restringida (country clubs, shoppings). Lo público, recuperado con el regreso de la democracia, perdió interés y protagonismo en tanto lo privado, el consumo y el éxito individual se convirtieron en la expectativa dominante, como parte del “*ethos* epocal que se instaló en el imaginario” (Wortman, 2003:31).

La perspectiva del trabajador y el creador cultural se concentró en la resistencia a este modelo por medio del mantenimiento de la actividad, que ahora parecía pasada de moda tras la desaparición, por un lado, de los mecanismos de visibilización de la cultura -posibilitadas por el regreso de la democracia y la acción gubernamental de la gestión cultural del gobierno anterior (1983-1989)- y, por el otro, de la pérdida de fuentes de trabajo obtenidas en la valorización y recuperación de la actividad en ese período.

El quehacer cultural no comercial debió incorporar nuevos elementos hasta el momento ajenos a su cotidianeidad: agentes de prensa, cálculos de rentabilidad, manejo de costos, etc., a tono con las lógicas imperantes y con el objeto de maximizar los recursos para la supervivencia, minada por el retraimiento del público asistente y la agudización de la crisis económica. De esta forma, los parámetros usuales de medición de conscripción de público –taquilla, *borderaux*- debieron complementarse con los referidos al éxito económico, que resultaron, a fin de cuentas, los más importantes a considerar, ya que de éstos dependía todo lo demás. La asunción como propias de estas cuestiones, por buena parte del sector artístico independiente -aún en las antípodas ideológicas de la cultura neoliberal- terminó por atentar contra los usuales criterios de valoración artística y otras evaluaciones de índole cultural.

En este contexto, y habida cuenta de la profusa actividad cultural que siempre caracterizó a la ciudad de Buenos Aires, las primeras elecciones de jefe de gobierno<sup>5</sup> en 1996 se presentaron como una oportunidad para provocar no sólo un cambio en el color político de la gestión sino también para expresar una necesidad cultural. Cuando el electo Fernando De la Rúa nombró a

Darío Lopérfido al frente de la cartera del área esta pretensión parecía camino a satisfacerse, ya que el funcionario provenía de la dirección del Centro Cultural Ricardo Rojas -dependiente de la Universidad de Buenos Aires-, usina de un perfil cultural muy activo. De hecho esta impronta había sido generada por Leopoldo Sosa Pujato, director del centro entre 1986 y 1994, quien desarrolló una fuerte política alternativa y vanguardista en torno al teatro, la danza, la plástica y el rock, mientras que paralelamente, durante varios años, la actividad de la música en la Universidad se había centrado en el sostenimiento de los tradicionales coro y orquesta de la UBA. Lopérfido ingresó al Rojas en 1990 integrándose a la política ya delineada, la que continuó tras el fallecimiento de Sosa Pujato.

Ya en la gestión porteña, las acciones de la Secretaría de Cultura dirigidas a la música se enmarcaron en la política para la ciudad caracterizada por los *megaeventos*. Según Viviana Molinari, la utilización de este prefijo *mega* refiere a la presentación de las actividades como espectáculos por lo que la gestión “toma este rasgo que aparece en la cultura, entonces las políticas culturales también espectacularizan la cultura, es decir, no son ajenas al rasgo imperante. [...] el Estado y el mercado se confunden y se imbrican, lo cual queda claramente plasmado con la convocatoria de sponsors que apoyan económicamente la organización a cambio de publicidad, aunque el apoyo finalmente no es sólo económico, ya que las empresas también participan en la organización y puesta del evento y en la construcción mediática que de él se hace” (Molinari, 2003:4).<sup>6</sup>

Entre estas políticas se destacaron la creación del Festival de Tango (1998-1999), el ciclo Buenos Aires Vivo (1997-1998) y conciertos enmarcados en megaeventos como Buenos Aires No Duerme (1997-1998) y Buenos Aires Supernova (1999). El primero inauguró el modelo de asociación entre la cultura y el turismo: como declaró Lopérfido, "la idea es revalorizar esta música como patrimonio de la ciudad. Así como la gente va a los carnavales de Río de Janeiro, queremos que los turistas sepan que en esta época está el festival de tango en Buenos Aires" (La Nación, 9 de diciembre de 1998). Por su parte, el Buenos Aires Vivo parecía haberse inspirado en los recitales al aire libre impulsados por el Secretario de Cultura porteño durante el gobierno de Raúl Alfonsín, Pacho O'Donnell. Pero, a diferencia de su antecesor, la nueva versión adquirió un nuevo sentido alejado ya de la recuperación del espacio público de la ciudad: “la necesidad de recitales al aire libre en los tiempos de la restauración democrática fueron una excusa y al mismo tiempo una demanda que la ciudadanía imponía a los mismos tiempos políticos, pero que sin embargo, una vez instalados como oferta repetitiva y serializada en los noventa, comenzó a perder el sentido social y político que originariamente tuvieron para ingresar en el negocio del

*show business* mediático”, como han citado Mónica Lacarrieu y Marcelo Alvarez a Américo Castilla (Lacarrieu y Alvarez, 2002:13).

Un grupo de artistas<sup>7</sup> se manifestó contrario a esta política en cuanto a que "la celebración acrítica de eventos de esta naturaleza puede imponer la falsa noción de que una gestión cultural exitosa se reduce a la organización de eventos de alto impacto numérico", a la vez que se señalaron falencias como la suspensión de la autonomía del Teatro San Martín, la “calamitosa” situación de los conservatorios municipales, y la falta de atención a la producción artística no comercial, sus creadores y organizaciones. De esta forma, se proponía “cuidar del bien común evitando la ilegítima ocupación de espacios públicos en beneficio del lucro privado”, acusando que "la gestión cultural de la ciudad de Buenos Aires sufre alegre y jactanciosamente las consecuencias que impone la globalización económica, paliando la carencia de presupuestos a través de una cultura de la megalomanía de muy corto plazo y alcance" (La Nación, 30 de agosto de 1998).

Lopérfido, por su parte, declaró no creer “en esa dicotomía. No me parece que lo que sea bueno para el común de la gente sea malo para los artistas [...]. Antes de asumir dije que mi propósito era ensanchar las bases de *participación*<sup>8</sup> de la gente en mi gestión de cultura. Me molestan las gestiones en las que sólo tienen cabida unos pocos”.<sup>9</sup> De esta forma, se asumía desde la gestión cultural que garantizar la masividad era equivalente a generar mecanismos de participación, como si la concurrencia al evento fuera suficiente para garantizar un status productivo de algún tipo. En realidad, lo que se proponía era el acceso gratuito a productos culturales de la industria, como si fuera ésta una necesidad pública que requeriría de la plataforma estatal para su satisfacción, aunque “la gente no demanda del Estado que la entretenga con el impuesto que recibe de su bolsillo” (Lacarrieu y Alvarez, 2002:17). ¿De qué forma y con qué objeto se imbricaron entonces el marketing de las empresas culturales y la política pública? ¿Qué necesidades de mercado fueron atendidas por el Estado? ¿Con qué mecanismos el Estado (y sus funcionarios) se hicieron cargo de éstas?

Este esquema fue reproducido después a una escala mayor con la asunción de Fernando De la Rúa como presidente y el traslado del equipo de cultura a la órbita nacional en el año 1999. En la ciudad de Buenos Aires, a excepción de los festivales que adquirieron una cierta relevancia artística como los de teatro, cine y tango, los eventos musicales comenzaron a circunscribirse a los ámbitos de los centros culturales y a espacios privados, como los ciclos Primavera Musical y Verano Musical (1999-2000). Se trataba de ofrecer una programación artística en formatos pequeños y en forma gratuita, pero que terminó por entrar en abierta y desigual competencia con

los productores independientes que sostenían esta música durante todo el año, por medio de la venta de entradas cada vez más reducida por la crisis económica<sup>10</sup>.

Mientras tanto, el ciclo Argentina Vivo producía grandes giras de artistas que se presentaban en las provincias a través del formato ya conocido de mega-recital, o se diversificaba el modelo de cultura asociado al turismo, como el Festival Internacional de Jazz de los Siete Lagos<sup>11</sup>. La gestión cultural acusaba recibo tardíamente del tremendo quiebre económico que se sobrevenía, en tanto continuara ingresando dinero fresco –pero peligroso como una bomba de tiempo- proveniente del crédito internacional a través de los mecanismos financieros conocidos como megacanje o blindaje.

#### LOS RECURSOS DE LA CRISIS

La feroz crisis socioeconómica que estalló institucionalmente a fines del año 2001, y que sumió a más de la mitad de la población argentina en la pobreza, conllevó una serie de procesos en materia cultural que fueron identificados por distintos autores: Ana Wortman caracterizó al período de los primeros años subsiguientes al 19 y 20 de diciembre de 2001 como el de la emergencia de la cultura que rescató, tras su postergación, las dimensiones de la escala humana y sus redes vinculares, lo que propició el surgimiento de nuevas subjetividades, resistencias y asociatividades de otro orden (Wortman, 2006:6-8); George Yúdice señaló la estrepitosa caída de la actividad de las industrias culturales –que ya venía decayendo progresivamente- a niveles nunca vistos (Yudice, 2005:40); y Mónica Lacarrieu compartió el reclamo de Toni Puig de dar fin a la diversión en tanto es la transnacionalización de los conglomerados del entretenimiento y el sector privado en general, los que vienen jugando un papel crucial en “la tendencia de la cultura devenida centralmente un instrumento de ocio y entretenimiento, una especie de ‘política de lo accesorio’, en cuyo seno las industrias culturales encuentran con frecuencia un espacio de afinidad” (Lacarrieu, 2005: 46-49).

La restricción presupuestaria marcó entonces un límite objetivo a la realización de grandes eventos, pero también pareció percibirse un cambio en los lineamientos de la gestión porteña a cargo de Aníbal Ibarra, con Jorge Telerman como Secretario de Cultura, quien declaró: "Obviamente estamos en un tiempo de economía de bajos recursos [...]. En este contexto, si antes pensábamos en una actividad al aire libre y luego había que suspenderla por lluvia, era una pena. Ahora no podemos correr ese riesgo". Una carpa cultural itinerante concentró la actividad de los últimos días del verano del estallido: "hoy los festivales son una prioridad de segundo grado". Y agregó: "En una época como la nuestra hay que dejar para otra oportunidad ciertas

acciones ligadas con el divertimento. [...] La metáfora a la que deberían recurrir las políticas culturales es la de ser el instrumento para que nuestras salas, nuestras acciones, estén del lado de aquellos que salieron con las cacerolas o de las personas que sacaron comida de los supermercados" (La Nación, 24 de marzo de 2002).

Sobre esta impronta marcada por la crisis, la pobreza, y las restricciones presupuestarias, comenzaron a desarrollarse las políticas post 2001, que se articularon en torno a tres zonas núcleo: la Dirección de Música (MBA), el Fondo Cultura, y el Observatorio de Industrias Culturales, dependientes todas de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad aunque inscriptas en órbitas diferenciadas según el área de acción.

Una de las primeras tareas de la Dirección de Música fue la creación del Centro de Documentación e Investigación Musical de Buenos Aires (2003), dirigido por especialistas provenientes del campo de la musicología porteña, Ricardo Salton y Leandro Donozo, que se proponía una tarea de recopilación, archivo, estudio y difusión de los materiales musicales de la ciudad de Buenos Aires<sup>12</sup>. Luego de algún tiempo de funcionamiento, esta función fue desafectada de la repartición y su material enviado al Instituto de Investigación en Etnomusicología (2005), dependiente de la Dirección General de Enseñanza Artística. De esta forma la MBA se abocó a la gestión de festivales y otras políticas “dirigidas al sector, para fortalecer la oferta, y no la demanda”<sup>13</sup>. Entre éstas, los festivales de folklore –denominado Música de Provincias-, jazz -el primero de la ciudad, Buenos Aires Jazz y Otras Músicas-, y el de percusión, con actividades gratuitas en teatros, centros culturales, y espacios privados independientes asociados. Estos eventos, además de ofrecer conciertos y clínicas, proponían encuentros para los integrantes del sector (músicos, sellos discográficos) y difusión de la actividad musical independiente. Estas acciones se complementaron con el programa MBA Formación, que ofrecía cursos, seminarios y talleres de reflexión sobre el quehacer musical, la autoedición de material discográfico, las cuestiones legales y otras temáticas relacionadas, además de desarrollar una política de orquestas, como el sostenimiento de la Banda Sinfónica de la ciudad, y la creación de la Orquesta de Tango de Buenos Aires y de la Orquesta Escuela de Tango Emilio Balcarce.

El Fondo Cultura fue impulsado en el año 2004 “con la intención de *consolidar a Buenos Aires como capital cultural de América Latina*”<sup>14</sup> [...] esta iniciativa está destinada a fomentar la producción cultural de la Ciudad a través de subsidios a las realizaciones y proyectos de artistas, investigadores, gestores culturales, emprendedores y asociaciones del tercer sector”<sup>15</sup>. Constituyó una herramienta novedosa de inyección de recursos en el circuito cultural –tanto el industrial como el no industrial, tan golpeados con la crisis-, y en lo que respecta a la música tuvo un rol

importante en la edición de discos independientes, aunque no se llegó a dirigir el conjunto de los fondos a quienes deberían resultar sus beneficiarios exclusivos. De esta forma, en muchas oportunidades se subsidiaron ediciones que luego ingresaron a catálogos de sellos independientes -entendiendo por éstos a los no *major*<sup>16</sup> - pero comerciales, en donde el destino final del trabajo podía estar sujeto a decisiones de mercado. Al respecto, y en relación al tipo de decisiones de edición que caracterizan a los sellos independientes, entendemos que existen dos modelos de gestión caracterizados por la demanda comercial en primera instancia, o por la demanda del campo artístico<sup>17</sup>, siendo éstos últimos los que deberían concitar el apoyo directo del Estado en materia de fondos para la producción artística, destinándosele a los primeros otras herramientas en virtud de su actividad cultural no exclusiva, como por ejemplo exenciones impositivas, créditos blandos, etc.

En relación a este punto apareció un debate que atravesó la gestión de la MBA: aquél que se refiere a la música como negocio. En tanto las políticas porteñas post crisis hicieron especial hincapié en considerar a la cultura como herramienta de generación de oportunidades para una clase media formada pero empobrecida<sup>18</sup>, en poco tiempo las cuestiones de la cultura como recurso necesitaron una mayor profundización para diferenciar los mecanismos de apoyo del Estado a los distintos actores, sobre la base de identificar las lógicas que animan a las distintas áreas de la comunicación y la cultura, como ha propuesto, por citar un ejemplo, Ramón Zallo: tradicional, artesanal, independiente o industrializada (Zallo, 1998:17-18).<sup>19</sup> En el debate ya mencionado aquí, transcrito en la revista Pugliese de la MBA “Música y Negocio, dos caras y una sola moneda” (Salton, 2005:4-9), se revela esta discusión de manera clara. Se trató de una mesa redonda que reunió al entonces Director de Música de la Ciudad, Roberto Di Lorenzo, a un productor independiente, una artista, un agente de prensa y un representante de una multinacional musical. Allí se menciona la eliminación del IVA a los espectáculos –gravamen instrumentado por el ministro de De la Rúa, Domingo Cavallo- como un reclamo aparentemente unificado del conjunto de los sectores. Sin embargo, para Daniel Herzkovich, director de marketing de la *major* Sony BMG, “redundaría en que, desde la industria discográfica y de shows, podríamos tener un poderío y una inversión más grandes” (Salton, 2005:9), mientras que para el circuito independiente lo que estaba en juego era la posibilidad de cubrir costos. Los participantes coincidieron además en preguntarse si la industria de la música puede constituir un negocio, aunque seguramente no se refirieran al mismo universo el músico independiente, el representante, o el directivo de la transnacional.



La última área a la que nos referiremos es el Observatorio de Industrias Culturales (OIC), que comenzó sus trabajos preparatorios en febrero del 2004, a iniciativa de la Subsecretaría de Gestión e Industrias Culturales de la Secretaría de Cultura dirigida por Stella Puente. En abril de ese año asume la coordinación el especialista Octavio Getino, y al año siguiente, ya en la gestión de Jorge Telerman como jefe de gobierno, el OIC es transferido al nuevo Ministerio de Producción del GCBA, dependiendo de la flamante Secretaría de Industrias Culturales.<sup>20</sup> El organismo se proponía reunir y procesar “información cuantitativa, cualitativa, documentación sobre políticas y legislación, estudios y análisis críticos, enfocando a las IC no tanto como casos aislados, sino como sistema de relaciones interactivas en el que cada industria, sin perder fisonomía propia, puede potenciarse según las articulaciones que sea capaz de establecer con las demás” (Boletín N° 1 OIC<sup>21</sup>). La sistematización de información, la recopilación de material bibliográfico y la creación de herramientas de generación de pensamiento –a través de la publicación regular de material propio como boletines, la revista Observatorio, los Anuarios y libros editados por el OIC- constituyeron sin dudas un hito para la producción cultural porteña, acostumbrada a la desprotección, la inexistencia de datos y las dificultades para el análisis. En materia musical, además del registro de la actividad de la industria fonográfica, se produjeron publicaciones como *La Industria del Disco*, *Economía de las PyMEs de la industria discográfica en la Ciudad de Buenos Aires* (2005) y *El Tango en la Economía de la Ciudad de Buenos Aires* (2007) en relación a sus distintas manifestaciones como turismo, discos, milongas, clases, libros, souvenirs, etc.<sup>22</sup> También, en el año 2006, la Subsecretaría de Industrias Culturales realizó la primera edición de la Feria Internacional de Música de Buenos Aires (BAFIM) con el apoyo de Capif, la cámara empresaria de productores fonográficos, con el fin de “mostrar y dar espacio a un gran abanico de actores de la cadena de producción de la industria discográfica local, como plataforma de encuentro entre los artistas, la industria y el público, y como un espacio singular de disfrute de la música”.

Como último dato de políticas en materia musical del período, quisiéramos mencionar la creación del Conservatorio Superior de Música Astor Piazzolla, y las Carreras de Jazz y de Tango y Música Folklórica, estas últimas en el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla.

#### EL PUNTO DE INFLEXIÓN: LA TRAGEDIA DE CROMAÑÓN

El incendio del local República de Cromañón<sup>23</sup> el 30 de diciembre de 1994, mientras se realizaba un recital del grupo de rock Callejeros, y que arrojó el escalofriante saldo de 194

muerdos y 700 heridos, modificó dramáticamente las prácticas del quehacer musical en la ciudad de Buenos Aires.

Podemos vislumbrar consecuencias de dos tipos<sup>24</sup> relacionadas a las cuestiones de política en materia musical. El primero, aquél que se refiere a que la práctica musical, lo performático artístico, y lo juvenil, entre otras cuestiones, se hayan visto implicados –en algún sentido- en los dramáticos sucesos. Al respecto, Mariana Conde se ha preguntado “qué pasa con un hecho como Cromagnón, en donde lo que se ve afectado culturalmente (entre muchas otras afecciones de todo tipo) es la posibilidad de practicar” (Conde, 2005:4). Ana Wortman, por su parte, ha entendido que “los niveles de responsabilidad no son los mismos, pero también sabemos que todos están involucrados si pensamos la cuestión en términos de relaciones de dominación. Relaciones éstas atravesadas crudamente por la anomia y el lucro sin normas: otra consecuencia de los años noventa en la Argentina” (Wortman, 2005:5).

Es por ello que, a la par que el Estado desarrollaba una serie de medidas de asistencia a las víctimas –las que no profundizaremos aquí- desplegaba otras relativas a la actividad musical, que se convirtieron en el subsuelo que atravesó y condicionó las políticas de la gestión ya realizadas y las por venir hasta el día de hoy en esta materia, a la vez que facilitaron ciertos reacomodamientos en el mercado de la música en vivo, tendientes hacia la concentración. El segundo tipo de implicancias, directamente relacionado con lo cultural expresado en el párrafo anterior, tiene que ver, como señala Conde, con “los discursos acerca de la fiscalización civil de las medidas de seguridad” (Conde, 2005:4).

Estos discursos se refirieron a una inédita valorización de las cuestiones de seguridad en ámbitos públicos y privados, en relación a los elementos que contribuyen a garantizar un sistema de prevención en caso de accidentes y siniestros, pero que, en el marco de un vacío legal en estos temas relativos a la actividad cultural, terminaron por convertirse en una suerte de herramienta de control y disciplinamiento de la práctica de la música en vivo.

La primera iniciativa legal al respecto trató de enmarcar a los locales en la figura de Club de Cultura –con este fin de manera primordial, aunque se podían incorporar actividades comerciales para contribuir a su sostenimiento-, lo que quedó trunco tras el cambio de autoridades porteñas en 2006 con la destitución de Aníbal Ibarra por la legislatura porteña, debido a la responsabilidad política que se le sindicó en la tragedia.

Tras la asunción de Jorge Telerman como jefe de gobierno se recurrió entre otras normativas al permiso de música y canto de 1969 ya mencionado, reglamentaciones que en conjunto sirvieron de vehículo para expresar la gestación de un imaginario que asoció –y lo sigue

haciendo- al conjunto de cierta práctica musical con la precariedad, los disturbios y la inconciencia colectiva. Entre enero y octubre de 2006, según fuentes del gobierno porteño, la Subsecretaría de Control Comunal realizó 8.411 inspecciones y 425 clausuras a 359 locales, a algunos de ellos en varias oportunidades. Las razones de cierre radicaron en la falta de condiciones de seguridad (106 casos), la realización de actividades para las que no se contaba con la habilitación pertinente (85), la falta de permisos de música y canto (78) y la infracción a la Ley de Patovicas (68) (Diario Clarín, 28 de octubre de 2006).

Muchos espacios de música en vivo debieron cerrar sus puertas temporalmente, y otros no pudieron volver a la actividad tras la pérdida de ingresos cercenados durante las clausuras<sup>25</sup>. Otros comenzaron a operar clandestinamente en domicilios particulares, con difusión vía correo electrónico. Al margen de las razones esgrimidas durante los procedimientos –fue también un motivo recurrente la falta de máquinas expendedoras de preservativos en los baños de los establecimientos-, surge de estos hechos que la reglamentación esgrimida resultó arbitraria, poco clara y no consensuada con los actores de la actividad<sup>26</sup>.

Como contraparte sólo pudieron continuar de manera ininterrumpida aquellos lugares que por su magnitud comercial pudieron afrontar rápidamente las adecuaciones de infraestructura requeridas -entre otras razones-, concentrándose la actividad en unos pocos espacios que, en virtud de su tamaño, exigen una gran convocatoria por parte del artista o, por el contrario, si el local es pequeño, un público de gran poder adquisitivo que satisfaga las necesidades de rentabilidad.

A fines del 2006 comenzaron a sucederse las manifestaciones públicas en contra de las clausuras, en donde la asociación Unión de Músicos Independientes (UMI) desarrolló una importante lucha política y legal, a través de la cual obtuvo en 2008 un dictamen del Instituto Nacional contra la Discriminación, el Racismo y la Xenofobia (INADI), que consideró discriminatorios los permisos especiales que se les requieren a los músicos para tocar en vivo en la ciudad de Buenos Aires, de acuerdo a la ley 23.592 de Actos Discriminatorios. La UMI realizó también una presentación legal en cuya audiencia pública su presidente, Diego Boris, expresó que el criterio utilizado por el gobierno de la ciudad ha sido asimilar que “el peligro es la actividad y no las condiciones en las que se desarrolla”.<sup>27</sup> El fallo del Tribunal Superior de Justicia de la ciudad declaró la inconstitucionalidad de tres normas que referían a que en un local sólo podía haber “hasta un máximo de 5 artistas”; aquella que explicitaba que podía solicitarse a los músicos que iban a tocar la “naturaleza y descripción del espectáculo, número de personas que ejecutarán el espectáculo, nombre de la banda o persona que ejecuta el espectáculo”, no

pudiendo contarse con un reemplazante; y la que imponía a los teatros, clubes barriales, asociaciones de fomento, etc. la solicitud de un permiso especial para hacer música en vivo que incluyera “un cronograma anual que detalle todas las actuaciones a realizarse con descripción de horarios de inicio y finalización de la actividad propuesta”.

Si bien el 3 de mayo de 2007 ya se había votado en la legislatura porteña la incorporación al Código de Habilitaciones y Verificaciones de la ciudad la figura de "Club de Música en vivo", un año y medio después la norma todavía no ha sido reglamentada, por lo que aún no se encuentra vigente. Según Boris “la situación está peor que en los noventa”.<sup>28</sup>

No es necesario enfatizar aún más cuánto se ha minado la producción musical en Buenos Aires, en especial la independiente, tanto en relación a la práctica, la puesta en escena, la implicancia del cuerpo y la subjetividad, así como en materia de circulación de la música (Corti, 2007<sup>b</sup>:71-73). Recomendaciones como “la provisión de nuevos espacios donde poder realizar los conciertos parecería ser una de las prioridades en pro de favorecer la actividad discográfica independiente y el lanzamiento de nuevos productos y alternativas musicales” (Palmeiro: 2005, 76) quedaron desprovistas de toda política que pudiera encaminarse hacia esos objetivos.

La asunción de Mauricio Macri al frente del gobierno de la ciudad en diciembre de 2007 implicó el cambio de color político más significativo desde 1996. En materia cultural se evidenció, en un primer momento, una falta de programa y de especialistas que pudieran llevarlo a cabo, lo que surgió de los titubeos y cambios producidos en la postulación de probables candidatos a ocupar el ministerio de cultura. Finalmente la elección recayó en el ex ministro delarruista Hernán Lombardi, un empresario del turismo, que rápidamente armó equipos con ex funcionarios culturales del gobierno caído en 2001, quienes quedaron a cargo de los festivales de tango, jazz, teatro y cine. La dirección de Música quedó a cargo de Luis Cardellicchio, cuyo personal pidió su renuncia a escasos meses de haber asumido.<sup>29</sup> Si bien al momento de escribirse este trabajo han transcurrido pocos meses de gestión, por lo que ésta no podría ser valorada en su total dimensión, al menos para el año 2008 el énfasis se ha puesto en la realización de los grandes festivales de tango, jazz, y el BAFIM, emparentados a la búsqueda de oportunidades individuales de artistas y empresarios, como eventos que funcionan más como una herramienta de marketing dirigida al turismo y los negocios *culturales*, que como un espacio de desarrollo cultural y social. El resto de la gestión en materia musical se encuentra paralizada, desmantelada o cercenada<sup>30</sup>, con escasa o casi nula programación de conciertos u otras políticas.

## CONCLUSIONES

El concepto de cultura ha sido elaborado desde sus inicios de manera restrictiva y en dos sentidos, como dice Mónica Lacarrieu: como recorte de la visión occidental de los “otros” –los primitivos-, y, a su vez, como dimensión antropológica en una doble instancia contradictoria, oponiendo a los “otros” de la cultura popular a la cultura alta de la excelencia artística, pero también colocando a la Cultura como sinónimo de progreso y civilización, estableciendo una diferencia con los “otros irracionales y tradicionales” (Lacarrieu, 2005:47).

En la época de la colonia, el *candombe* fue “lo otro” en todos estos sentidos, operación que inauguró la línea de continuidad caracterizada por la tutela estatal que encarna al *nosotros* con respecto al otro cultural. Así, cada política establece en sus prácticas y discursos quién es el sujeto, cuál el universo en donde éste opera, y quiénes son configurados como otros, ya no como sujetos sino como objetos de políticas de control, tales como el disciplinamiento o la regulación, si pensamos estas cuestiones en términos de Foucault.<sup>31</sup> La negación del diferente “contiene muchos pliegues [...] de una parte se diferencia al otro respecto de sí mismo, y en seguida se lo desvaloriza y se lo sitúa jerárquicamente del lado del pecado, el error o la ignorancia” (Calderón, Hopenhayn y Ottone, citados en Margulis, Urresti y otros, 1999:50).

Lo que nos resulta llamativo es cómo esa lógica que comenzó a funcionar en los años de la colonia se perpetúa hasta nuestros días. En el período que nos ocupa en este trabajo, los años noventa del menemismo establecieron que la cultura -en tanto cultura popular pero también como alta cultura- no merecía ser objeto de políticas estatales. Era el mercado como único universo posible el que establecía según sus propias lógicas qué lugar podía ocupar la cultura en el espacio social: el afuera. No importaba (o no importa) la *oferta* que pueda existir si no hay *demanda* de ésta que produzca la *rentabilidad*. Aquí la cultura es *excluida*, instaurándose un nuevo modo del vivir cultural simbólico en su reemplazo.

Tras la anunciada pretensión de corregir este destierro los finales de la década estuvieron marcados por el reingreso de lo cultural al espacio público, tanto el físico como el simbólico, pero ahora provisto por el imperativo de convertirse en material para el ocio y el entretenimiento. De esta forma, es la cultura industrializada y serializada la que es habilitada por el Estado pero como objeto de consumo *masivo*, como *espectáculo* y como *marketing*.

La crisis hizo ingresar en la agenda la posibilidad de considerar la cultura como recurso. El debate sobre cuál debe ser el rol del Estado en la lucha por la apropiación de éste fue iniciado pero a la vez, abortado: discutir con la industria los términos del negocio musical desdibuja los caminos para pensar la música como cultura y su desarrollo como tal, con el protagonismo de sus actores sociales reales, a los que el Estado representa. En la práctica cultural orientada hacia la

competencia, en donde indefectiblemente los artistas y los pequeños productores pierden ante los grandes actores, sólo gana el mejor negociante o el que ha acumulado más. Frente a esto, el campo cultural ha respondido con herramientas asociativas como la Unión de Músicos Independientes, generando, por ejemplo, un proyecto de Ley de la Música que espera ser aprobado.

Los sucesos de Cromañón representan este escenario llevado a su más dramático límite. Sus causales, basadas en la lógica del lucro y el Estado ausente, no fueron abordadas en toda su crudeza en una imposibilidad que produjo una reacción centrípeta y expulsadora: la inhabilitación del otro. Sólo el *productivo*, el *rentable* y el *seguro* son aptos para difundir su obra arriba de un escenario: pero ¿cuántos pueden llegar a serlo?

En este recorrido ese *otro* siempre es el que practica, el que se involucra, o el cuestionador. De alguna forma, el arte ha sido muchas veces el *otro* del mercado. Pero como tal puede verse a sí mismo encerrado, solo y a la intemperie, quedándose sin más opciones que adecuarse a ese *nosotros* que le era ajeno: la cooptación siempre es posible. Según Diego Boris, presidente de la UMI, “el arte debe cuestionar el lugar que el mercado le asigna”, ya sea el de domesticado o el de salvaje con respecto al espacio habilitado, dentro y fuera del Estado (que siempre puede –y debe– estar ahí, en el medio, para hacer mucho al respecto).

\* Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Maestranda en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales UBA. Correo electrónico: [berenice\\_corti@yahoo.com.ar](mailto:berenice_corti@yahoo.com.ar)

#### NOTAS

<sup>1</sup> Una serie de pinturas de Martín Boneo muestra una escena en un Tango Congo -según reza en una de las paredes de la construcción retratada- presenciada por Juan Manuel de Rosas y su hija Manuelita, es decir, mostrando la anuencia de la autoridad.

<sup>2</sup> Ordenanza N° 24.654, Boletín Municipal 13.672, publicada el 30 de octubre de 1969.

<sup>3</sup> Dijo Villegas: “quiero que se restablezca la Argentina, porque no quiero que suceda como sucedió en el sesenta y seis, durante el gobierno de Onganía, yo tenía el más lindo club acá que se llamaba Enrique Villegas y sus amigos, y me lo cerraron por ruidos molestos. Entonces me fui, como una tienda de moda, New York, Roma, Paris, Buenos Aires. Pero muy bien, a mí me echaron de eso, y a Onganía lo echaron de presidente, y no dijo nada...” (Corti, 2007:20).

<sup>4</sup> Una investigación y análisis pormenorizado implicaría la confección de un trabajo que excede el que aquí nos hemos propuesto.

<sup>5</sup> Recordemos que hasta esa fecha el intendente porteño era nombrado por el Presidente de la Nación.

<sup>6</sup> Molinari, refiriéndose a Buenos Aires Supernova, menciona que la cobertura de los medios difiere si el medio en cuestión sponsorea o no una determinada edición: “Es notorio el cambio en el *Grupo Multimedios Clarín* que al no sponsorear la muestra realiza solamente una nota al respecto a pesar de los 12 días que duran las actividades, a diferencia del seguimiento diario que realizaba sobre *Buenos Aires no duerme*” (Molinari, 2003:9-10). Otras grandes empresas de entretenimiento han participado de la organización de los eventos, como es el caso de Fénix Entertainment Group (ver <http://www.fenix.com.ar/es/index.htm>).

<sup>7</sup> Entre los que se encontraban Fito Páez, Alejandro Agresti, Celeste Carballo, Carlos Gorriarena, Alan Pauls, Rubén Szcumacher, Cristina Banegas, Mirtha Busnelli, Griselda Gambaro, Vera Fogwill, Ricardo Bartís, Pompeyo

Audivert, Liliana Herrero, León Rozitchner, Lita Stantic, Alejandro Tantanian, Daniel Veronese, Laura Yusem, Edgardo Rudnitzky, Iván Noble y Alicia Zanca.

<sup>8</sup> El resaltado es nuestro.

<sup>9</sup> Entrevista de Gabriel Bauducco a Darío Lopérfido realizada en 1998. En sitio web Página Digital [http://www.paginadigital.com.ar/gabrielbauducco/dario\\_loperfido.htm](http://www.paginadigital.com.ar/gabrielbauducco/dario_loperfido.htm)

<sup>10</sup> El productor independiente Jorge Nacer declaró en una entrevista al sector musical: “los que estamos en la producción independiente hemos criticado en una época al Estado porque se había puesto a producir espectáculos en un momento de manera muy fuerte en lugar de acompañar y promover. Eso lo llevaba a competir con los productores pequeños y con los locales. Había épocas en que los festivales de verano del gobierno no te daban más margen ni espacio para hacer cosas como privados” (Salton, 2005:6).

<sup>11</sup> Este evento consistió en la organización de un festival de cinco días en las ciudades de San Martín de los Andes y Bariloche, en donde algunos de los músicos internacionales de jazz más renombrados tocaron gratuitamente con la participación de artistas locales. La elección del mes de octubre para su realización se debió a que el calendario internacional de festivales de jazz presenta una escasa actividad (idéntica razón a la argumentada para el festival de 2008 de la ciudad de Buenos Aires) pero por otra parte presentó varios problemas: el clima no era el más apto para los conciertos al aire libre (algunos de ellos fueron suspendidos o trasladados de urgencia a lugares cerrados debido a la inclemencia del viento patagónico), la zona se hallaba en temporada baja de turismo, y el público (el local y el que pudo viajar desde otros puntos del país) fue escaso en relación a la inversión realizada. La versión del año siguiente fue postergada y luego suspendida tras el ajuste económico.

<sup>12</sup> “Se hace necesario entonces, si de la música en Buenos Aires se trata, ocuparse, sistemáticamente y de manera orgánica, de recopilar y cuidar los materiales, de ponerlos a la consideración pública, de su análisis sistemático, de poner el ojo científico sobre ellos, de comprender y explicar la música en su complejidad étnica, literaria, semiótica, social, psicológica, histórica y, por supuesto, en sus aspectos estrictamente técnicos”, de la página web del Centro: [http://www.dim.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/dim/acerca.php?menu\\_id=1397](http://www.dim.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/dim/acerca.php?menu_id=1397)

<sup>13</sup> Ricardo Salton, en conversaciones con la autora (septiembre 2008).

<sup>14</sup> La cursiva es nuestra. Es probable que se estuviera apelando aquí a ciertos imaginarios de una Buenos Aires culta y cosmopolita, que presentó diversas expresiones según de qué época se tratara: la “modernidad periférica” de los años veinte (Sarlo, 1988) o la modernidad vanguardista de los sesenta (Sigal, 1991).

<sup>15</sup> Comunicado de prensa de la Secretaría de Cultura, 14 de julio de 2004.

<sup>16</sup> Según la definición amplia propuesta por Ana María Ochoa (Ochoa, 2003:18).

<sup>17</sup> El primero se refiere a la tradición del productor/empresario de riesgo, curador de su producto. Está representado por aquellos sellos que, ya sean compañías grandes o pequeñas, están atentos a las novedades que se producen en el campo artístico e incluyen objetivos de difusión cultural. Estos casos poseen también una fuerte política empresarial para editar según sus propias necesidades y las de mercado. En el segundo modelo, a partir de la iniciativa del artista de plasmar su trabajo en un objeto material, los sellos independientes ofrecen el servicio de apoyatura comercial, legal y distribución, además de la inclusión en un catálogo determinado lo que reporta beneficios en la difusión y en valor agregado estético. La decisión primaria de edición está a cargo del artista, que debe disponer de los recursos para producir el trabajo discográfico, pero luego el poder de decisión se traslada al sello independiente quien es el que define si la propuesta puede incluirse en el perfil de catálogo que desarrolla, y si cuenta con la disponibilidad de gestión para encarar el proyecto. Otra opción está representada por la autoedición en donde el músico asume el rol de producción ejecutiva de la edición discográfica, abordando el total de los aspectos económicos y legales, aunque normalmente delega la distribución en una compañía específica mediante un acuerdo puntual (Corti, 2007:59-61).

<sup>18</sup> En sintonía con lo propuesto por George Yúdice, refiriéndose a nuestro país: “Los emprendimientos asociativos de base solidaria, entre los que se destacan las redes y las cooperativas, pueden solucionar algunos de los problemas más agudos de la crisis económica, pues pueden proveer oportunidades de trabajo a agentes culturales que hoy se encuentran subocupados o desocupados, y asimismo nuclear diferentes clases de organizaciones económicas para enfrentar los monopolios y oligopolios conformados al amparo de los mecanismos de concentración de capital y de poder económico desarrollados en la Argentina al amparo del modelo socioeconómico implantado desde fines de la década de 1980. La crisis actual obliga a organizarse eficientemente para poder ofrecer bienes y servicios en las mejores condiciones de calidad, competitividad y productividad” (Yúdice, 2005:42).

<sup>19</sup> Es sólo esta última la que está “guiada y organizada por un capital que, como en el resto de las actividades industriales, busca reproducir y ampliar su valor, estructurando, por tanto, procesos de trabajo y producción industriales y capitalistas en función de sus necesidades de valorización, aunque ajustándose a las particularidades del tipo de producción que exige la oferta cultural” (Zallo, 1998:18).

<sup>20</sup> Datos proporcionados por Gabriel Mateu, investigador del OIC (septiembre 2008).

<sup>21</sup> En <http://www.gcba.gov.ar/areas/produccion/industrias/observatorio/boletin/gacetilla1.htm>

<sup>22</sup> Con el cambio de gobierno en diciembre de 2007 el OIC cambia su denominación a Observatorio de Industrias Creativas para depender de la Dirección General de Industrias Creativas.

<sup>23</sup> Gerenciado por Omar Chabán, impulsor del *under* porteño desde los años ochenta.

<sup>24</sup> Otras podrían estar dadas por lo legal -lo que se está ventilando en juicio en el momento de escribirse este trabajo-, o las huellas que perduren en la memoria colectiva.

<sup>25</sup> Por nombrar algunos, La Vaca Profana, Club Atlético Fernández Fierro (sede autogestionada de la orquesta de tango homónima), Thelonious, El Nacional, El Gorriti, No Avestruz (entre otros), además de clubes barriales y asociaciones sin fines de lucro que acogen circunstancialmente actividades musicales.

<sup>26</sup> Del Diario Clarín: “Hace dos años había 25 peñas folclóricas y ahora quedan dos -apunta Daniel Spinelli-. Una es la mía, La Señalada, pero me clausuraron el escenario por falta de permiso. Es absurdo: puedo hacer una conferencia de prensa, pero no tener gente cantando. Me piden que informe quiénes van a tocar. Si nos visita de sorpresa Mercedes Sosa y sube a cantar, me clausuran”. En el Club Atlético Fernández Fierro, del Abasto, donde toca la orquesta del mismo nombre “cayó una inspección. El lugar está refaccionado y es muy seguro. Pero nos clausuraron por no tener dispenser de preservativos en el baño; porque teníamos el calefón apagado; porque supuestamente faltaban libretas sanitarias, y porque la persona que estaba en la puerta, que oficia de guía, no está registrado como patovica”, contó Julio Coviello, bandoneonista de la orquesta. Diario Clarín, Buenos Aires, 28 de octubre de 2006.

<sup>27</sup> El párrafo más destacado de la presentación dice: “No podemos aceptar que se instale el concepto que la música en vivo es peligrosa para la sociedad. Luego de la tragedia de Cromagnon, todos comprendimos la locura que significaba encender una bengala en un lugar cerrado, lo peligroso de una mala señalización, lo perverso de una puerta de emergencia cerrada. Pero el Gobierno de la Ciudad legisló con el criterio de que el peligro es la actividad y no las condiciones en las que se desarrolla”. Tras empuñar una guitarra y tocar una canción manifestó “Si esta actividad la hubiese desarrollado en el café de la esquina, ese lugar podría ser multado o clausurado. ¿Alguien de esta sala se sintió intimidado o inseguro, se alteró el orden o la seguridad?, creo que no”.

<sup>28</sup> Diego Boris, en conversaciones con la autora (septiembre de 2008).

<sup>29</sup> Texto elevado al ministro Lombardi, el 17 de abril de 2008: “En asamblea pública de todos los cuerpos artísticos, escenotécnicos, servicios auxiliares, personal administrativo y demás sectores de toda la Dirección General de Música del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, se resuelve: 1. Por unanimidad requerir definitivamente la remoción del director general Luis Cardelicchio de la Dirección conjuntamente con todos sus asesores. 2. Declarar el estado de asamblea y movilización permanente de todos los sectores de la dirección de música, hasta tanto esto se cumpla.”

<sup>30</sup> Véanse los conflictos en el Programa Cultural en Barrios, la Banda Sinfónica, la Orquesta de Tango, el despido de empleados, el desmantelamiento de las oficinas, etc. Por otra parte el Teatro Colón continúa cerrado sin plan de finalización de las obras de remodelación.

<sup>31</sup> Quien propone dos conjuntos de mecanismos: la serie cuerpo-organismo-disciplina-instituciones y la serie población-procesos biológicos-mecanismos reguladores-estado (Foucault, 1992:179).

## BIBLIOGRAFÍA

Conde, M. (2005) Cromagnón: las lógicas de los cuerpos y los discursos. En *Argumentos, Revista electrónica de crítica social*. 5, junio [en línea]. [Consulta: 20 de abril 2007]. Disponible en:

<[http://www.argumentos.fsoc.uba.ar/n05/articulos/cromagnon\\_cuerpos.pdf](http://www.argumentos.fsoc.uba.ar/n05/articulos/cromagnon_cuerpos.pdf)>

Corti, B. (2007<sup>a</sup>, noviembre 7) El Mono, el Chivo y el hermano del Gato: la experiencia moderna en el jazz de los sesenta en Buenos Aires. En *Actas de VII Jornadas de Sociología de la UBA*, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales.

\_\_\_\_\_ (2007<sup>b</sup>) Las redes del disco independiente: apuntes sobre producción, circulación y consumo (55-79). En VVAA, *Las industrias culturales en la Ciudad de Buenos Aires, Concurso de Ensayos*. Buenos Aires: GCBA-OIC.

Edwards, E. (2007) Un árbol africano produce flores blancas: La conciencia negra en la comunidad afroargentina durante los siglos diecinueve y veinte. En *Revista Islas*. Año 2, #8, septiembre 2007 [en línea]. [Consulta: 7 de enero 2008]. Disponible en:

<http://www.angelfire.com/planet/islas/Spanish/v2n8-pdf/50.pdf> 07/01/2008



- Foucault, M. (1992) Del poder de soberanía al poder sobre la vida. En *Genealogía del Racismo*. Montevideo: Editorial Altamira/Nordan Comunidad.
- Lacarrieu, M. (2005) Repensando los vínculos entre cultura, campo cultural e industrias culturales. En *Revista Observatorio*, Año 2 Nro. 3. Buenos Aires: GCBA-OIC.
- Lacarrieu, M.y Alvarez, M. (2002) La plaza y la caverna. Dilemas contemporáneos de la gestión cultural. En Lacarrieu, M.y Alvarez, M. *La (indi)gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires: Ciccus-La Crujía.
- Margulis, M., Urresti M. y otros (1999) *La segregación negada*. Buenos Aires: Biblos.
- Molinari, V. (2003) Políticas culturales en Buenos Aires: el caso de Buenos Aires no duerme, en Wortman, A. (comp.) *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: La Crujía.
- Ochoa, A. M. (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Palmeiro, C. (2005), *La Industria del Disco: Economía de las Pymes de la Industria Discográfica en la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: GCBA-Subsecretaría de Gestión e Industrias Culturales.
- Salton, R. (2005) Música y Negocio, dos caras y una sola moneda. En *Revista Pugliese*. Segunda época, julio. Buenos Aires: GCBA-MBA.
- Sarlo, B. (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Schávelzon, D. (2003) *Buenos Aires Negra. Arqueología histórica de una ciudad silenciada*. Buenos Aires: Emecé.
- Sigal, S. (1991) *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- Simmel, G. (1996). El cristianismo y el arte. En Simmel, Georg, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- Wortman, A. (2002) Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina. En Daniel Mato (comp.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO.
- \_\_\_\_\_ (2003) Subjetividad y sociedad de consumo en la Argentina de los noventa. El impacto del Toyotismo. En *e-I@tina Revista electrónica de estudios Latinoamericanos*, ISSN 1656-9606 2, Volumen 1, N° 2, enero-marzo. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales UBA.
- \_\_\_\_\_ (2005) Una tragedia argentina más, ahora los jóvenes y niños de la República de Cromagnón”. En *Argumentos, Revista electrónica de crítica social*. 5, junio [en línea]. [Consulta: 28 de agosto 2008]. Disponible en <[http://www.argumentos.fsoc.uba.ar/n05/articulos/cromagnon\\_jovenes.pdf](http://www.argumentos.fsoc.uba.ar/n05/articulos/cromagnon_jovenes.pdf)>

\_\_\_\_\_ (2006) Sociedad civil y cultura en la Argentina post crisis, la conformación de una esfera pública paralela. En *Textos de Avances de la Investigación Transformaciones del Campo Cultural y clases medias en la Argentina contemporánea*, IIGG, Facultad de Ciencias Sociales [en línea]. [Consulta: 3 de mayo 2007]. Disponible en

<http://www.iigg.fsoc.uba.ar/sitiosdegrupos/anawortman/investigacion/txts/socpostcrisis.pdf>

Yudice, G. (2005) Las industrias culturales: Más allá de la lógica puramente económica, el aporte social. En *Revista Observatorio*, Año 2 Nro. 3. Buenos Aires: GCBA-OIC.

Zallo, Ramón (1988) *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal.