



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: "La Silla en la Vereda": aportes de las experiencias vecinales a la política cultural municipal**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Santiago Ambroggi**

**Sergio Arribá, tutor**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2023**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)





# **El Tango en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires**

***“La Silla en la Vereda”:  
Aportes de las experiencias vecinales  
a la política cultural municipal***

**TESINA DE GRADUACIÓN**

**Mayo de 2023  
Facultad de Ciencias Sociales  
Carrera de Ciencias de la Comunicación  
Universidad de Buenos Aires**

**TESISTA**

Santiago Ambrogi

DNI: 35.337.324

Correo electrónico: [santiago.ambrogi@hotmail.com](mailto:santiago.ambrogi@hotmail.com)

Teléfono celular: +549 11 22333320

**TUTOR**

Sergio Arribá

**"El tango es como una canción de cuna  
que se mete en los oídos y no se va del recuerdo"**

*Carlos Gardel*

## **ÍNDICE**

Introducción.....	05
Capítulo I: Marco Metodológico.....	10
Capítulo II: Marco Histórico: 2015-2021.....	14
Capítulo III: Marco Teórico.....	22
III.a. El Estado.....	22
III.b. Política Pública.....	23
III.c. Políticas Culturales.....	24
III.d. Participación.....	25
III.e. El Tango.....	27
Capítulo IV: Marco Jurídico.....	32
Capítulo V: El Tango en la Política Cultural Municipal de la CABA.....	34
Capítulo VI: El Festival “La Silla en la Vereda”.....	48
Capítulo VII: La Política Cultural Municipal versus La Silla en la Vereda.....	66
Conclusiones.....	76
Fuentes consultadas.....	81
Bibliografía.....	81

## **INTRODUCCIÓN**

A finales del siglo pasado, el tango resurgió de un largo periodo de ostracismo y tomó nuevo impulso en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de la mano de los sucesivos gobiernos locales, que vieron en este género una potencial marca turística y un pilar esencial para el desarrollo del turismo cultural porteño (Morel, 2013a; 2013b). Con los años, estos gobiernos fueron desarrollando distintas estrategias para instalar internacionalmente la ligazón indisoluble entre el tango y la ciudad, concentrando la oferta cultural en su Casco Histórico y centro turístico. Estas estrategias han construido una política cultural oficial, centrada en el Festival Tango BA, de música, y el Campeonato Mundial de Tango, de baile, hoy unificados en el BA Tango Festival y Mundial.

Paralelamente, desde el año 2010 han surgido diversos festivales de tango barriales e independientes a lo largo y ancho de la ciudad. Estos festivales, impulsados y autogestionados por sectores de la sociedad civil, proponen una revinculación de los vecinos con el barrio y la cultura popular en la que el tango cumple un rol fundamental como producto cultural auténtico e histórico de la identidad porteña. En este trabajo, nos abocaremos a estudiar en profundidad el

caso del Festival "La Silla en la Vereda", nacido en 2019 en el barrio de Villa Santa Rita, ubicado al noroeste de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Para ello, haremos un breve recorrido de las experiencias previas que antecedieron a este festival y que sin duda han sido no sólo una inspiración, sino una condición de posibilidad para su creación.

En este contexto, el **tema de investigación** es el tango en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde verificamos una tensión que nos preocupa y denota en nuestro **problema de investigación**: la orientación de las políticas culturales oficiales municipales, signada por la influencia del mercado turístico, conduce a la escasez de políticas barriales. Al respecto, ante esta dicotomía, la sociedad civil impulsa de forma autónoma festivales musicales de tango con la finalidad de preservar la memoria y la identidad colectiva del género musical más célebre de nuestro país.

Nuestra **hipótesis** es que el surgimiento de los festivales independientes de tango en distintos barrios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires responde a una demanda impulsada por la sociedad civil en torno a la orientación de las políticas culturales oficiales municipales. Creemos que si el Gobierno local no se dispone a incorporar elementos novedosos que ha introducido la nueva ola de festivales barriales, corre el riesgo de dejar afuera de las políticas oficiales a la gran mayoría del territorio y de sacrificar su enorme capacidad como agente cultural para darle al tango la entidad que se merece en la cultura municipal. En última instancia, es un componente fundamental de la identidad porteña el que está en juego, aquella que el tango como expresión cultural propia ayudó a construir, en gran medida gracias a su carácter transclasista y a su origen popular. Al "agrietar" desde adentro este símbolo cultural -generando un público apto y otro que no, formas y expresiones de tango aptas y otras que no, lugares donde llega el tango y lugares que no-, lo que se agrieta es la identidad porteña.

Estudiaremos, por un lado, las políticas oficiales, y la emergencia de nuevas experiencias vecinales, por otro; y dentro de éstas, el caso particular del festival "La Silla en la Vereda". Atenderemos al desarrollo de la Política Cultural del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en torno al tango desde 1996 hasta la fecha, justificando el corte temporal de acuerdo al inicio del proceso de patrimonialización del género, cuando fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación. Nos enfocaremos en las propuestas que concentran la mayor parte de la oferta cultural oficial, constituidas como eventos masivos y públicos, hoy unificadas en el Tango BA Festival y Mundial. A partir de este análisis, intentaremos identificar algunos déficits de las

políticas oficiales a partir del relevamiento documental y bibliográfico existente y de los reclamos por parte de los vecinos de las distintas regiones geográficas de la ciudad y de las organizaciones civiles de distintos sectores que trabajan con y para el tango.

A continuación, procederemos a analizar el fenómeno de los festivales vecinales autogestivos, vinculado a otra mirada sobre el tango emparentada con el encuentro social, el reconocimiento con el vecino y el anclaje material y simbólico con el barrio. Decimos que el surgimiento de estas iniciativas sociales mucho tuvo que ver con el desarrollo de la política cultural oficial, ya que ésta tendió a centralizar la oferta cultural en dos aspectos: geográficamente, en tanto dispuso las actividades en los barrios del Casco Histórico, e institucionalmente, al concentrar la programación oficial en los eventos del Festival y Mundial. Indudablemente, la pandemia generada por el COVID-19 profundizó una tendencia ya existente en la sociedad civil hacia la recuperación del espacio social y de la cultura local. Esto se debió a que el aislamiento obligatorio generó redes de vínculos más cercanos geográficamente y los únicos encuentros cara a cara, además de los del círculo íntimo, se daban con los vecinos. Pero también es una tendencia que puede ser entendida como un desmarcamiento respecto de nuevas formas que adoptaron los vínculos sociales en las últimas décadas a través del avance tecnológico, formas que la pandemia vino a reforzar: la cultura de las redes sociales, del producto cultural mediatizado y de la multiplicidad de oferta globalizada son todos ellos fenómenos que han cambiado las formas de consumo de lo cultural. Asimismo, el discurso político de la inseguridad o la progresiva desaparición de las redes de contención barrial que significaban los clubes sociales y deportivos o las asociaciones de fomento, dos huellas propias de la influencia del neoliberalismo en nuestro país en la década de los '90, marcaron una época en que no casualmente el tango volvió a aparecer en los barrios como un foco de resistencia ante la progresiva pérdida de ciertos valores identitarios y comunitarios. En este sentido, nos inclinamos a pensar que el fenómeno del surgimiento de los festivales independientes en Buenos Aires responde a una demanda vecinal centrada en revitalizar cierta idea del tango asociada a la cultura barrial, al encuentro vecinal, a la solidaridad ciudadana y a la ocupación del espacio público como lugar de reunión por excelencia. Por ser un fiel reflejo de estas consideraciones, hemos elegido al festival "La Silla en la Vereda" como caso de estudio en profundidad. Daremos entidad a variables tales como la participación social, la pluralidad, la integración y el acceso,

entendiendo a la cultura como un derecho, y al Estado como un agente fundamental a la hora de promover y desarrollar la cultura local.

El trabajo de investigación se presentará dividido en capítulos de la siguiente manera:

En el capítulo I, se describirá el marco metodológico que guiará la investigación, explicitando y justificando las elecciones de carácter metodológico que consideramos apropiadas para este trabajo.

En el capítulo II, atenderemos al marco histórico en el cual surgió y tomó impulso el festival "La Silla en la Vereda", desde 2015 hasta la actualidad, haciendo hincapié en el contexto político y social del país y de la Ciudad.

El capítulo III se referirá al marco teórico, es decir, a la definición de las herramientas conceptuales centrales de este trabajo, tales como Estado, Política Pública y Participación. También se incluirá un breve recorrido de la historia del tango desde sus orígenes hasta la actualidad.

Más adelante, en el capítulo IV, atenderemos al marco jurídico que regula el tango, tanto a nivel nacional como municipal. Identificaremos algunos hitos jurídicos que han marcado a fuego el desarrollo del tango desde 1996 en adelante y que han sido constitutivos de lo que hoy es la política cultural del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Ya en el capítulo V comenzaremos el análisis propiamente dicho. Nos abocaremos al estudio de la política cultural oficial a través del estudio de los eventos más característicos del calendario cultural porteño y atenderemos a las concepciones y sentidos implícitos en los mismos, sin perder de vista cuestiones como el alcance, la inclusión o el acceso en estas actividades.

Luego, en el capítulo VI, nos propondremos analizar extensivamente el festival "La Silla en la Vereda", la ya mencionada iniciativa cultural de los vecinos del barrio de Villa Santa Rita organizada de manera independiente y autogestiva. Previamente haremos un breve repaso por los antecedentes directos de nuestro estudio de caso, atendiendo a la participación vecinal, la integración barrial y la reafirmación identitaria dentro de estas iniciativas barriales. Enfocaremos el análisis en la capacidad autogestiva de los ciudadanos, en la cuestión de los recursos, en la interdisciplinariedad de expresiones artísticas vinculadas al mundo del tango, la convocatoria, asistencia y participación ciudadana.

En el capítulo VII contrastaremos la política cultural del oficial con nuestro estudio de caso, de modo de articular los análisis y entrecruzar las variables estudiadas para encontrar respuesta a las complejidades que presenta el diseño de una política cultural para el tango que tome como estandarte la voluntad de representación vecinal y el desarrollo del mercado cultural interno de la Ciudad, en oposición a una política cultural diseñada para la promoción del mercado turístico internacional.

Por último, esbozaremos algunas conclusiones que permitan comprender qué aportes concretos se pueden extraer de las experiencias de los festivales vecinales autogestivos para repensar una política oficial que sea parte de la vida social de un barrio, por más periférico que éste sea. Que represente al ciudadano porteño en cuanto a su derecho a la cultura, a la identidad y a la historia de su lugar de vivencia.

Esta es la motivación fundamental de esta tesina: aportar al desarrollo de una política cultural alternativa para el tango desde el estudio de la experiencia de los festivales vecinales.

Como alumno de esta Alta Casa de Estudios, he notado que si bien el tango como fenómeno social y cultural ha sido objeto de numerosas tesinas, ninguna de ellas se ha ocupado de las relaciones entre Estado y sociedad civil a partir del estudio de las políticas culturales que lo tienen por objeto. Sólo la investigación de Cecilia Nardone, titulada "Bailar tango: de la política cultural a las milongas de Buenos Aires" (2009, tutor: Mauro Vázquez), pone al tango en vinculación con la cuestión de las políticas culturales, más allá de estar enfocada exclusivamente en las milongas. Además, habiendo pasado 14 años de su publicación, resulta necesario actualizar los análisis sobre la política cultural oficial desplegada por un Gobierno que es el mismo desde entonces.

Es importante, asimismo, destacar la importancia vital de los contenidos aprendidos en el transcurso del estudio de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, distinguiendo para el abordaje, estudio y análisis de esta tesis de graduación principalmente a las teorías, prácticas, herramientas y conceptos de las siguientes asignaturas: "Seminario de Cultura Popular y Masiva" (cátedra: Pablo Alabarces), "Seminario de Música e Identidades Sociales Latinoamericanas" (cátedra: Mariano Gallego, "Políticas y Planificación" (cátedra: Postolski), además de las materias que conforman la Orientación en Políticas y Planificación de la Comunicación.

Finalmente, al contribuir al análisis de la realidad político-cultural inmediata, este trabajo constituye un aporte en sí mismo para la transformación de las condiciones sociales en que existimos. Como afirman O'Donnell y Oszlak (1981), el estudio de las políticas estatales contribuye a pensar las transformaciones del Estado y los modos de vinculación entre éste y la sociedad civil. De este modo, podemos apuntar a la construcción de una sociedad más inclusiva y participativa respecto del devenir de nuestra propia cultura. Como músico contrabajista y entusiasta del género, considero al tango una herramienta de autoconocimiento fundamental a la hora de pensarnos como porteños y argentinos.

## **CAPÍTULO I: MARCO METODOLÓGICO**

Siguiendo a Taylor y Bogdan (1984), entendemos que la metodología "designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas. En las ciencias sociales se aplica a la manera de realizar la investigación. Nuestros supuestos, intereses y propósitos nos llevan a elegir una u otra metodología". Aquí utilizaremos una metodología netamente cualitativa, lo cual implica un análisis desde una perspectiva holística, integradora y totalizadora, atendiendo a las distintas fuentes para dar cuenta de procesos complejos, recurriendo a herramientas como el análisis documental o la recolección de testimonios.

Las razones para ello están dadas por la construcción de nuestro objeto de estudio: dado que lo que buscamos es aportar a la política cultural oficial desde las experiencias autogestivas, es fundamental describir y analizar en profundidad tanto la primera como las segundas. Hemos reservado un capítulo para un estudio de caso del cual extrapolaremos numerosas reflexiones respecto del fenómeno de los festivales independientes en general, lo cual sugiere claramente un abordaje inductivo propio de una metodología cualitativa, ya que se parte de lo particular para llegar a conclusiones generales. Del mismo modo, estudiaremos las políticas oficiales apuntando a develar los sentidos que se ponen en juego y las concepciones de cultura que subyacen. Se trata, según Nora Mendizábal (2006), de un modelo de investigación útil para

analizar holísticamente procesos y trayectorias propias de situaciones sociales complejas. Se trata de un enfoque descriptivo, atento a las perspectivas de los sujetos y el significado de sus acciones. A su vez, es mayormente inductivo antes que fuertemente configurado, en el sentido de que la línea de investigación está siempre abierta a modificaciones por la incorporación de nuevos datos en el análisis.

Concretamente, este trabajo busca problematizar el modo en que el tango está concebido desde el Estado municipal a través del análisis de la política cultural oficial, poniendo en juego los conceptos desarrollados en el marco teórico para intentar dar cuenta de los límites y obstáculos que ésta presenta. A su vez, se estudiará el fenómeno de los festivales independientes, donde predominará un enfoque descriptivo apuntado a retratar estas experiencias emergentes que buscan representar otro modo de concebir el tango. Como hemos adelantado, nos detendremos en el caso de "La Silla en la Vereda", un festival autogestivo de Villa Santa Rita. Describiremos extensamente esta propuesta para intentar caracterizarla mediante las categorías pertinentes para el análisis comparativo y atendiendo a los conceptos desarrollados en el marco teórico buscaremos posibles aportes de estas experiencias para con la política oficial. Así, podemos identificar en este trabajo un enfoque interpretativo-descriptivo, ya que implica una "forma de ver" (Morse, 2005, citado en Vasilachis, 2006) enmarcada en un paradigma interpretativo que prioriza lo particular por sobre las generalidades; "la captación del significado y sentido interno, subjetivo, antes que la observación exterior de presuntas regularidades objetivas" (Vasilachis, 2006). Se trata, a fin de cuentas, de comprender un fenómeno y no de cuantificarlo o medirlo.

Para justificar la elección de la metodología a seguir, es menester tener en cuenta el objetivo general de este trabajo, así como los objetivos específicos que se desprenden de éste:

El objetivo general de este trabajo es encontrar aportes concretos desde el estudio de las experiencias vecinales emergentes conformadas por los festivales de tango independientes en los barrios que apunten a nutrir la política cultural oficial municipal, con miras a generar mejores condiciones de acceso a la cultura para los vecinos, pluralización de la oferta cultural, integración de los barrios y ampliar el circuito del tango en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Para ello, nos hemos propuesto algunos objetos específicos. En primer lugar, identificar los núcleos conflictivos de la política cultural oficial y categorizarlos. Luego, verificar en las experiencias vecinales qué formas adoptan estas categorías y de qué modo dan respuesta a

las demandas de la sociedad civil respecto de las políticas oficiales. Finalmente, destacaremos aspectos concretos a partir de los cuales pensar una política cultural integral para el tango que busque dar respuesta a los problemas actuales.

En cuanto a las técnicas, que son las herramientas a través de las cuales construiremos los datos, subsidiarias del método, hemos optado por la priorización de fuentes primarias, como el análisis documental, consistente en la consulta de documentos jurídicos, y también relevamiento y análisis de contenido audiovisual disponible de los distintos festivales, tanto oficiales como independientes. Hemos tomado también testimonios de carácter único con los fundadores del festival seleccionado como estudio de caso con el fin de obtener una caracterización precisa y profunda del mismo. En cuanto a las fuentes secundarias, incluiremos la consulta de notas de prensa y un relevamiento y análisis de bibliografía respecto de la política cultural oficial vinculada al tango. El relevamiento de bibliografía específica ha sido de enorme utilidad a la hora de acercarnos a nuestro objeto de estudio y de evaluar las posibles operaciones teóricas y metodológicas pertinentes. Se consultaron los distintos trabajos realizados en la materia hasta la fecha con miras a establecer el estado del arte de la temática, dentro y fuera del marco de la carrera de Ciencias de la Comunicación. En este sentido, fue fundamental la consulta a diversas investigaciones sobre políticas culturales de teóricos del campo académico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En cuanto al acercamiento al tango y a la historia del mismo, se consultaron diversos libros de autores consagrados en lo que al estudio del género se refiere. Respecto de las notas de prensa analizadas, se consultaron las ediciones online de diversos diarios y de medios barriales y alternativos. También se consultó exhaustivamente la página web del Gobierno de la Ciudad y las páginas web y redes sociales de los distintos festivales barriales emergentes.

Hay que tener en cuenta las palabras de Sautu (2011), que nos recuerda que “la explicitación de los supuestos epistemológicos generales juega un papel más importante que en la cuantitativa”, por lo cual el capítulo a continuación, que trata el marco teórico-conceptual, será de suma importancia para esta investigación y la atravesará transversalmente. De lo allí expuesto se derivan la observación, la metodología y las técnicas específicas de recolección de datos. La elección de este marco teórico-conceptual está íntimamente ligado a los objetivos de la investigación.

Seguimos a Bourdieu, Chamboredon y Passeron (1968) en sus consideraciones sobre la construcción del objeto de estudio en la investigación científica a la hora de problematizar y operacionalizar las variables de la política oficial estudiada; de salir de los lugares comunes reproducidos en la prensa oficial o en medios afines con miras a analizar en profundidad los límites, los aciertos y las oportunidades de esta política cultural a través de las operaciones metodológicas expuestas, ya que es fundamental para el interés de este trabajo dar cuenta de la pluralidad de perspectivas respecto de un fenómeno tan cercano como el tango. Según los autores, “un objeto de investigación (...) no puede ser definido y construido sino en función de una problemática teórica que permita someter a un sistemático examen todos los aspectos de la realidad puestos en relación por los problemas que le son planteados” (op. cit.). En otras palabras, debemos saber qué preguntas le haremos a nuestro objeto para intentar dar con las respuestas que queremos. De otro modo, corremos el riesgo de diluir las conclusiones de la investigación al dejarnos llevar por lo propuesto por las fuentes en el material analizado, tanto jurídico como periodístico, resultando la misma en un listado de conclusiones inconexas que poco pueden contribuir con el diseño de una nueva política cultural para el tango.

También nos hemos apoyado en la obra de estos autores para incorporar el concepto de "vigilancia epistemológica": a medida que avanzamos en la investigación, fue preciso volver sobre nuestros pasos para redefinir alguna de las categorías usadas como variables de modo tal que podamos mantener una coherencia teórica con los conceptos utilizados en el análisis. Dado que gran parte del corpus estudiado -sobre todo lo referente a los festivales independientes- tiene un carácter novedoso, con frecuencia los datos nos han revelado nuevos caminos para seguir dentro de la investigación y nuevas maneras de abordarlos.

Atendiendo a la complejidad del objeto, nos propusimos estudiarlo interdisciplinariamente. Recurriendo a distintos campos de investigación como la Comunicación, la Sociología, el Derecho y la Etnomusicología, apuntaremos a develar la concepción subyacente del tango dentro de la política oficial y la relación entre ésta y la emergencia de los festivales independientes en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Para esto nos apoyaremos en nuestro marco teórico-conceptual; a través de este prisma analizaremos la documentación jurídica dirigida al tango, la prensa oficial y no oficial referida a la política cultural del Gobierno local y páginas web y redes sociales de los distintos festivales independientes. Es importante tener en cuenta que la metodología de análisis cualitativa tiene una preferencia por la contextualización.

En este sentido, “el supuesto básico que plantea la investigación cualitativa es que cualquiera que sea la esfera donde los datos sean recolectados, sólo podemos entender los acontecimientos si ellos son situados en un contexto social e históricamente amplio” (Mella, 1998). Eso implica no olvidar el papel que el tango como expresión cultural auténtica juega en la constitución de la identidad porteña, de modo de comprender en su total dimensión el alcance de los efectos de la política cultural oficial respecto del mismo.

Por último, insistimos en la hipótesis que guía este trabajo de investigación:

*El surgimiento de los festivales independientes de tango en distintos barrios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires responde a una demanda impulsada por la sociedad civil en torno a la orientación de las políticas culturales oficiales municipales.*

## **CAPÍTULO II. MARCO HISTÓRICO: 2015-2022**

El festival "La Silla en la Vereda" nace en 2015 en un contexto sociopolítico turbulento a nivel nacional. El kirchnerismo atravesaba lo que sería su último año al frente del Gobierno después de más de una década. Como destaca la politóloga María Esperanza Casullo (2015), el peronismo se fortaleció encolumnado detrás del liderazgo primero de Néstor y luego de Cristina Fernández de Kirchner; en cambio, la oposición no peronista se vio fragmentada, incapaz de articular un discurso común contra el oficialismo a lo largo de los años. La mayoría de las fuerzas políticas se inclinaba por las alianzas amplias como forma de darle pelea al gobierno en las elecciones, pero luego se desarmaban pasado el proceso electoral. En este contexto, la aparición de Cambiemos como contendiente en las elecciones nacionales de 2015 fue algo especial. Gobernando la Ciudad Autónoma de Buenos Aires desde 2007, el PRO decidió no candidatear a Mauricio Macri en 2011 por la alta imagen positiva de la presidenta en funciones. Sin embargo, cuatro años después el oficialismo ya no contaba con el mismo apoyo por parte de la sociedad civil. La economía había dejado de crecer, la inflación se aceleraba y el dólar, sujeto a controles cambiarios, subía en el mercado paralelo. Además, en las elecciones legislativas de

medio término, la nueva fuerza política de un intendente del riñón oficialista le disputaba al gobierno la hegemonía dentro del peronismo. La tendencia del oficialismo fue endurecer su base social mediante la militancia, cerrándose en si mismo. En este marco, el PRO se alió con otras fuerzas de alcance nacional como el radicalismo y la Unión Cívica de Elisa Carrió, más otros 15 partidos provinciales menores. Con esta alianza buscaban disputarle el gobierno nacional al oficialismo, que postularía a Daniel Scioli en un intento de -ahora sí- ampliar su base social ante un eventual ballotage, que finalmente sucedió y dio por ganador a Mauricio Macri por una diferencia exigua.

La constitución de una nueva derecha moderna y democrática fue la novedad política más importante desde el inicio del periodo kirchnerista: se trató de "una coalición política con liderazgo netamente de élite y base de apoyo electoral en la zona agrícola-ganadera del centro el país, y en las clases altas y medias urbanas" (María Esperanza Casullo, 2016), algo que nunca había sucedido. El PRO era un partido salido del riñón de la élite económica argentina. Se presentaba como una fuerza política nueva, ajena a los partidos tradicionales, más fresca y juvenil. Mauricio Macri, dos veces Jefe de Gobierno de la Ciudad, se consideraba a si mismo un *outsider* de la política. En los hechos, se trataba en muchos casos de empresarios, gerentes o vinculados a la élite económica argentina

Gabriel Vommaro (2019) plantea que a través de la gestión en la Ciudad, el PRO logró nuclear a partidos de diverso origen: partidos mayoritarios en decadencia como la Unión Cívica Radical, vehículos personalistas como la Coalición Cívica y partidos provinciales de nicho. Así, logró imponer una impronta centroderechista que se construyó a partir de su antinomia con el oficialismo de centroizquierda. Esto, como veremos más adelante, tendrá un efecto político que regirá el nuevo bipartidismo nacional durante los años siguientes: "el establecimiento de una cierta polarización política en términos de izquierda y derecha significaría una inédita legibilidad de los conflictos políticos y de la competencia partidaria en el país" (op. cit.).

La campaña de la alianza Cambiemos que lo llevó a Macri como candidato a Presidente en 2015, diseñada por el gurú de la comunicación política Jaime Durán Barba, giró alrededor de promesas a la ciudadanía sobre la recuperación del nivel de vida, del fin de la inflación y de "no perder nada que ya tuvieras". Se trató de una campaña "tremendamente eficiente en difuminar o borrar cualquier tipo de definición taxativa sobre el posible rumbo de su gestión gubernamental" (Casullo, 2016). La estrategia principal fue la polarización política a través de lo que se llamaría

coloquialmente la 'grieta' y que se puede entender como una "estructura de competencia" polarizada entre los dos espacios políticos mayoritarios (Salas y Castillo, 2019). Este es un fenómeno que se repite en otros países de la región: a través de discursos como el de la seguridad, opuestos a la ampliación de derechos y más cercanos al punitivismo, la nueva derecha estableció en el Cono Sur ejes de confrontación con las políticas oficiales a partir de determinadas antinomias (op. cit.). La lucha contra la corrupción y el narcotráfico fueron en el caso argentino dos de estos ejes, vinculando estas problemáticas al oficialismo en particular y al populismo en general. La gran mayoría de los grupos de medios, todavía fresco el conflicto por la Ley de Medios, se alinearon con este discurso, profundizando la polarización.

El gobierno de Cambiemos puede ser entendido como un neoliberalismo tardío en la Argentina (Belloni y Cantamutto, 2019; García Delgado, Ruiz del Ferrier y Anchorena, 2018, citados en Cantamutto y Schorr, 2021). Tendió a la apertura económica, la inserción de Argentina en el mercado financiero internacional, la baja de los costos laborales y el ajuste social. La política económica de Cambiemos afectó gravemente el consumo, la industria y el comercio. Como en otros países de la región, los gobiernos de centroderecha no han podido manejar exitosamente la economía. La inflación se multiplicó, la pobreza creció notablemente y el país no volvió a crecer. Además, se quitó el cepo al dólar lo cual generó continuas devaluaciones atadas al mercado internacional. Una de estas corridas cambiarias propició la toma de deuda con el FMI, la mayor de su historia, para cubrir desbalances de la cuenta corriente, cubrir la desgravación de sectores ganadores del modelo y a la valorización financiera y la fuga de capitales.

En este contexto de grave crisis económica, se presentó una nueva alianza destinada a superar las diferencias dentro del peronismo: el Frente de Todos, liderado por el kirchnerismo e integrado por distintas fuerzas del campo popular, desde el peronismo más moderado hasta la izquierda nacional, pasando por el progresismo y los movimientos sociales. El programa común giraba alrededor de un Estado interventor activo, el impulso al mercado interno, políticas sociales y de ingresos más amplios y fomento de la producción y de la industria, además de una intervención sobre el sector externo de la economía. La idea era dar por finalizado el proceso de ajuste social, frenar el endeudamiento y establecer un modelo de base productiva, con un Estado presente y garante de los derechos sociales.

Triunfando en las elecciones de 2019, el flamante presidente Alberto Fernández hizo un llamado a la unidad en la política: estableció canales de diálogo con los gobernadores a partir de

la implementación de políticas comunes y se mostró abierto al diálogo con la oposición en la Ciudad. En el plano económico, anunció la renegociación de la deuda a partir de la generación de un proceso de crecimiento económico. Como destaca Natanson (2021), al momento de asumir, tres condicionantes pendían sobre el oficialismo. El nuevo escenario político regional, marcado por gobiernos de derecha luego quince años de centroizquierda, la herencia macrista, sobre todo la deuda contraída con el FMI, y finalmente la amplitud de la coalición gobernante.

A tres meses del inicio del gobierno de Alberto Fernández se desató la pandemia del COVID-19, que propicio un nuevo escenario político, económico y social donde las restricciones a la circulación jugaron un papel preponderante. Las cuarentenas obligatorias de pasajeros y la prohibición de actividades multitudinarias fueron las primeras medidas que se replicaron en la mayoría de los países. En Argentina, estas medidas tomaron la forma de un Decreto presidencial que declaró el ASPO (Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio), un régimen que consistía en la restricción a la circulación. Este nuevo panorama reforzó el mensaje inicial de unidad que declamaba el gobierno entrante. La definición de un enemigo común y externo se expresó en la coordinación nacional con las distintas jurisdicciones respecto de las medidas de restricción a la circulación y en el compromiso y solidaridad de la sociedad civil en cuanto a su cumplimiento.

Pero este consenso comenzó a agrietarse a partir de las sucesivas prórrogas del ASPO. Algunas fuerzas políticas, atendiendo a los reclamos de sectores empresarios, exigieron que se habilitara la libre circulación antes de que siguieran cayendo los índices económicos. En el Área Metropolitana de Buenos Aires, la región más afectada debido a su alta concentración de población, las restricciones continuaron hasta 2021 afectando principalmente a los sectores cultural, gastronómico y deportivo. Esto profundizó la crisis social y económica: durante 2020 el PBI argentino cayó casi un 10% y la pobreza llegó a índices del 44% a pesar de las políticas sociales y de ingreso destinadas a paliar la situación. El sector informal de la economía fue el más golpeado al ver restringida su movilidad y ante la incertidumbre social que menguaba la oferta de trabajo. Mientras tanto, el Gobierno apuntó a estirar el pago de la deuda externa en el tiempo, desistiendo de cuestionarla legalmente o de declararse en default, optando por el rumbo de la no confrontación y de la aceptación de las condiciones heredadas del macrismo. Para 2022, otro condicionante externo vendría a profundizar la crisis económica argentina: la guerra en Ucrania. La invasión rusa a este territorio aceleró la inflación local debido al cierre de las economías, suba de precios en alimentos y energía. Finalmente, el gobierno se vio "atrapado en

una gestión fiscalista que permitiera llegar a un rápido acuerdo con los acreedores, mientras que desplegabamos un estilo ambiguo y por momentos sinuoso, quizás la única forma de satisfacer a las diferentes facciones de la coalición que lo había llevado al poder" (Natanson, 2021). Por otro lado, la búsqueda de unidad del gobierno, apuntada a generar consensos que funcionen como base para el diseño de políticas de Estado, generó ciertos límites a la hora de impulsar el programa del gobierno. Los sectores concentrados de la economía local obstaculizaron muchas de las iniciativas gubernamentales, mientras que los sectores exportadores utilizaron la necesidad de divisas para el pago de la deuda externa como un factor de presión sobre el gobierno. En suma, "el FdT buscó atender a las necesidades más urgentes, pero sin poner en debate los intereses y demandas de los sectores sociales ganadores de la etapa previa" (Cantamutto y Schorr, 2021).

Por último, es importante mencionar el arribo a un pico de la polarización política nacional que se manifestó en el atentado a la Vicepresidenta de la Nación, un intento de homicidio que revela sospechosas conexiones con distintos sectores de la política nacional. Además, fue condenada a prisión con inhabilitación para ejercer cargos públicos, por lo que decidió renunciar a cualquier candidatura.

En suma, podemos caracterizar el contexto político de 2015, del que nace el festival La Silla en la Vereda, como un momento de transición. El gobierno kirchnerista, expresión nacional de la ola regional centroizquierdista en el Cono Sur que significó un proceso de ampliación de derechos, redistribución económica e impulso del mercado interno, ahora daba paso a una nueva derecha moderna y democrática que sin embargo, en términos económicos, terminó por aplicar el viejo recetario neoliberal de ajuste y desindustrialización. Luego de cuatro años de repliegue económico, un aumento considerable de la pobreza y del desempleo y un endeudamiento histórico con el Fondo Monetario Internacional. Este escenario comenzó a revertirse a partir de la reorganización del peronismo que intentó priorizar el crecimiento y el establecimiento de un modelo económico de base productiva, a la vez que implementó políticas sociales y de ingreso destinadas a recomponer el poder de compra de los salarios. Sin embargo, la aparición del COVID-19 interrumpió los planes del gobierno y generó un importante desafío para una economía con altos índices de informalidad. Las fricciones con distintos sectores de la economía así como las disputas internas dentro de la coalición gobernante provocaron que el oficialismo quedara a medio camino en muchas de las reformas que buscaba aplicar, y que la capacidad de

maniobra del Presidente quedara atada a los delicados equilibrios del contexto político. En este marco, las candidaturas para las elecciones nacionales 2023 son aún un misterio.

## **CAPÍTULO III. MARCO TEÓRICO**

En este capítulo nos explayaremos sobre las herramientas conceptuales que atraviesan este trabajo. Apuntaremos a definir las a partir de distintos autores que contribuyen a su clarificación, sentando las bases del marco teórico desde el cual abordaremos el estudio tanto de la política cultural oficial como de los festivales barriales. Esta aproximación conceptual definirá nuestro acercamiento al objeto y las perspectivas teóricas que se ponen en juego en el análisis. Estas nociones, que presentaremos en apartados diferenciales, son: Estado, Política Pública, Política Cultural y Participación. Incluiremos un quinto apartado para reseñar una breve historia del tango que proporcione un marco interpretativo para entender la problemática explicitada en este trabajo.

### **III.a. El Estado**

De acuerdo al Aldo Isuani (2020), podemos distinguir dos perspectivas opuestas a la hora de pensar el Estado: aquellas que lo consideran como una asociación política de la sociedad civil, es decir, como una extensión de ella, y aquellas que lo conciben como una dimensión social relativamente autónoma, es decir, diferente de la sociedad civil. La primera perspectiva concibe al Estado como una asociación o comunidad en un territorio en la que hay una institución que gobierna. De este modo, el Estado se plantea como coextensivo de la sociedad civil. Puede tratarse a su vez de una asociación desde abajo, como en las teorías del contrato social, o desde arriba, en la concepción weberiana del Estado de dominación. En la vereda opuesta se encuentra

la concepción hegeliana-marxista que entiende al Estado como una esfera separada de la sociedad civil. En Hegel, se trata de una dimensión abstracta, mientras que en Marx asume la forma de un Estado de clase. Buscando superar esta dicotomía, propone una definición del Estado que referirá a las "instituciones de gobierno, administración y coerción de la sociedad". De este modo, sintetiza ambas propuestas al pensar en una organización de dominación que no incluye a la sociedad civil, que a su vez está compuesta por "todos los individuos e instituciones de la sociedad que no pertenecen a dichas organizaciones". Así, Estado y sociedad civil serían los dos componentes de una sociedad, que es "la asociación humana dentro de un territorio determinado sobre la cual el Estado ejerce sus capacidades regentes, administrativas y coercitivas". En este marco, las instituciones gubernamentales establecen un conjunto de reglas extensivas a toda la sociedad, por lo que consituyen un campo de disputas entre las distintas fuerzas sociales que apuntan al control del Estado para aplicar sus políticas. En este sentido, el Estado se erige como el monopolizador de la violencia física apuntada al mantenimiento de la estructura de dominación.

Por otro lado, es interesante destacar las reflexiones de O'Donnell (2008), quien plantea que el Estado implica un sistema de relaciones sociales destinado al mantenimiento del orden social y a la garantía de los derechos civiles. El Estado aparece aquí como el componente político de la dominación, concebido como la imposición de reglas y el monopolio de la violencia para garantizar su cumplimiento. Pero además de la coerción física, la relación de dominación, relacional y asimétrica, se ejerce entre sujetos sociales a partir de otras esferas, como el control de los recursos económicos, los recursos de la información y, finalmente, el control ideológico, a través del cual se naturaliza el proceso de dominación por parte de los sujetos dominados, ocultando el mecanismo de dominación mismo, facilitando el consenso social y el mantenimiento del statu quo. Este enfoque relacional se distancia claramente de aquellas perspectivas que asocian al Estado con el aparato estatal, el sector público o la suma de las burocracias estatales. Si bien éstos son parte del Estado, su componente esencial radica en el sistema de relaciones que garantiza un orden social en un territorio dado, garantizando su cumplimiento a través de mecanismos de consenso y de coerción.

Bourdieu (1997), por otro lado, concibe al Estado como el resultado de un proceso de concentración de capitales diversos: el capital de la fuerza física, el capital económico, el capital cultural, el capital simbólico, entre otros. La acumulación de estos distintos tipos de capital le

confiere al Estado un poder sobre otras especies de capital y sobre quienes las detentan. De este modo, tiene la capacidad de imponer ciertos principios comunes, de homogeneizar las formas culturales, de legitimar ciertas narrativas por sobre otras; se trata, a fin de cuentas, de la imposición de la cultura dominante como única legítima, rechazando todo aquello que no se adecúe a ella. En este enfoque, el Estado como estructura organizativa y reguladora de las prácticas contribuye decisivamente a la construcción de la realidad social. A través de distintas disciplinas y violencias que impone al total de la sociedad, ejerce una acción formadora continua y permanente sobre los sujetos, inculcándoles estructuras mentales, categorías de percepción y formas de clasificación desde las cuales se representan el mundo.

Resultan también útiles para este trabajo las consideraciones de Carlos Vilas (2005), que analiza al Estado desde su capacidad de producir identidades: al interpelar a sus gobernados, los constituye en sujetos de derecho con determinadas obligaciones. Esta capacidad de "nombrar" es la que simboliza el poder del Estado, al definir el modo en que vemos aquello que fue nombrado y a la vez la manera en que lo mostramos a los demás. Más aun: se trata de condicionar el modo en que el sujeto nombrado se piensa a si mismo. Se trata, a fin de cuentas, de la construcción de una identidad impuesta y legitimada por el Estado en detrimento de otras. Asimismo, cobran importancia las consideraciones de Cruces (1998) acerca de la actuación del poder estatal en relación a la cultura: "el Estado tiende a tener un rol tradicionalizador dentro de los procesos culturales, "fijando, instituyendo y objetivando determinadas formas y prácticas culturales como válidas y legítimas aunque invisibilizando los procesos de selección" (citado en Morel, 2009).

### III.b. Política Pública

Para Oszlak y O'Donnell (1981), la política pública se trata de "un conjunto de acciones y omisiones que manifiestan una determinada modalidad de intervención del Estado en relación con una cuestión que concita la atención, interés o movilización de otros actores en la sociedad civil". En este sentido, lo que importa son las nuevas modalidades que asume la interacción del Estado con la sociedad civil. Es destacable para el objetivo de este trabajo el concepto de toma de posición por parte del Estado respecto de una cuestión específica. En primer lugar, las

políticas no son reflejos directos del posicionamiento del Estado sobre una cuestión particular sino que se trata de conjuntos de iniciativas que analizados en determinadas condiciones históricas y contextuales pueden permitir inferir una toma de posición: "El Estado no suele ser pasivo ni irrelevante, ni parece serlo para los actores interactuantes en el proceso; por el contrario, suele importar y tanto que alrededor del contenido de su toma de posición se teje buena parte de las interacciones de cada tramo del proceso". (op. cit.). Por otro lado, el Estado no es una unidad indivisible, sino que hay diversas esferas del Estado -muchas veces conflictivas entre sí- involucrados en un proceso de toma de posición. Finalmente, el Estado se erige como un actor más cuya intervención implica "tomar partido", por acción u omisión, entre las alternativas ya planteadas. Con objeto de influir sobre el curso de una política, la estrategia de intervención del Estado puede ser muy variada; desde la intervención temprana o tardía hasta la decisión de insertarse o no en el proceso, pasando por el empleo de múltiples aparatos o instancias con ese fin.

Aguilar Villanueva (2012), por su parte, define la política pública como "un conjunto de acciones estructuradas, estables, sistemáticas, que representan el modo en el que el gobierno realiza de manera permanente y estable las funciones públicas y atiende los problemas públicos" (Aguilar Villanueva, 2012). El autor advierte que se trata de procesos y no de decisiones, ya que al fin y al cabo son el resultado de la interacción entre Estado y sociedad: "La política pública no es un plan holístico que pretende abarcar todo el campo de acción de la sociedad y que toma en consideración sólo la acción del gobierno" al que, sin embargo, "considera el actor determinante en la definición del sentido de dirección de la sociedad de su agenda, instrumental y forma de organización" (op. cit.). Este autor propone un modo de "gobierno por políticas" como una forma de atender los problemas de una sociedad sin necesariamente implicar el sacrificio de derechos o libertades. Se trata de "planes de acción específicos, enmarcados por leyes precisas, que reconocen las libertades de sus ciudadanos". De esta manera, "Gobernar es una actividad en la que los recursos y las acciones del gobierno son insuficientes y requiere actores extragubernamentales para cumplir sus funciones públicas y crear un futuro social de prosperidad y equidad" (op. cit.).

Tamayo Sáez (1997) define a las políticas públicas como "el conjunto de objetivos, decisiones y acciones que lleva a cabo un gobierno para solucionar los problemas que en un momento determinado los ciudadanos y el propio gobierno consideran prioritarios". Según esta

perspectiva, una política pública es un proceso que comienza con la detección de un problema al que se aborda mediante un conjunto de acciones gubernamentales que constituirá la política pública. Como reconoce el autor, la visualización y clasificación de un problema como tal es una fase de carácter eminentemente político, que a su vez determina el modo de abordarlo: "La definición del problema es una decisión que marca absolutamente el posterior desarrollo de la política pública, al reducir el ámbito de posibles alternativas a considerar. Una definición inadecuada del problema está en la base del fracaso de muchas políticas públicas" (op. cit.).

### III.c. Políticas Culturales

Las políticas culturales son intervenciones realizadas por el Estado, que incluye instituciones civiles y grupos comunitarios organizados, "a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social" (Canclini, 1987). Este autor plantea que es posible clasificar las tendencias de las políticas culturales de las gestiones gubernamentales encuadrándolos dentro de paradigmas políticos de acción social, estudiándolos desde una perspectiva contextual. De este modo, concluye que "la corriente hegemónica en la actualidad es la que desarrolla una política coherente con la reorganización monetarista de las sociedades latinoamericanas", y que "hoy la tendencia dominante en las políticas culturales es el desplazamiento de la acción estatal a la producción y apropiación privada de los bienes simbólicos" (op. cit.).

Carlos Mangone (s.f.), docente de esta Casa de Estudios, postula que "las políticas culturales dominantes ratifican la desigual apropiación de bienes culturales" . Argumenta que las políticas culturales estratifican el consumo de bienes culturales, financiando desde las clases altas a los sectores medios y difundiendo un "resto" cultural para los sectores populares. Por eso propone que al analizar las políticas culturales dominantes actuales, nunca hay que dejar de lado dos cuestiones centrales: las tendencias financieras del neoliberalismo y búsqueda de rentabilidad videopolítica. La primera de ellas se refiere al conjunto de asociaciones que financian muchas veces programas culturales gubernamentales (fundaciones, créditos, financiamiento alternativo), y que muchas veces se involucran en políticas de Mecenazgo con el fin de reducir el pago de impuestos y otros beneficios. La rentabilidad videopolítica, por otro

lado, descansa sobre la premisa del acontecimiento cultural, del espectáculo masivo fogoneado y retransmitido por los medios, de la construcción de una imagen hacia el electorado y hacia el mundo. En cuanto a las políticas culturales en general, Mangone (2005) propone atender a cinco aspectos de las mismas que seguiremos muy de cerca en nuestro análisis: los sujetos sociales involucrados, el formato, los sistemas de participación, el carácter manifiesto o latente y por último los valores y las normas estéticas que difunden o promueven.

Otro enfoque muy útil para pensar las políticas culturales es el que plantea George Yúdice (2002), quien afirma que asistimos a un proceso de mercantilización de la cultura y apropiación privada del patrimonio. La cultura es un recurso para la intervención de intereses tanto privados como públicos; un recurso simbólico que le permite al Estado competir en el comercio mundial a través de su bien identitario. "El recurso de la cultura se distribuye de las maneras más globales, se utiliza como atracción para promover el desarrollo del capital y del turismo, como el primer motor de las industrias culturales y como un incentivo inagotable para las nuevas industrias que dependen de la propiedad intelectual" (op. cit.). Esta idea de la cultura como recurso la convierte en algo que debe ser gestionado y que puede ser usado para mejorar otras áreas de la vida social, en particular la política y la economía. La investigadora argentina Díaz Marchi (2008) traza un paralelismo interesante en este sentido cuando considera al tango como un triple recurso: "Se convierte en un recurso para el desarrollo urbano (museificación de áreas urbanas, Casco Histórico-San Telmo); en el caso de la concepción antropológica, se transforma en un recurso para el turismo (prácticas estéticas cotidianas como la música y la danza; el tango) son vendibles y transformadas en industrias culturales para el consumo del turista como patrimonio cultural. Por último, la cultura masiva vinculada directamente con los derechos de autor, es convertida en recurso, es vendida en televisión, radio, Internet, etc.," (Díaz Marchi, 2008).

### III.d. Participación

Para Unda (2007), la participación es un "encuentro de prácticas e iniciativas de distintos actores", surgidas como respuesta a necesidades sociales sentidas colectivamente: se trata en definitiva de una "cooperación de acciones". En este sentido, las iniciativas gubernamentales

desplegadas por instituciones específicas del Estado pueden ser de fomento o de obstaculización de la participación. A su vez, la sociedad agrupada en organizaciones sociales genera sus propias demandas de acuerdo a sus necesidades particulares. Estas demandas, al vincularlas con la participación, pueden ser de tres órdenes. La integración es un proceso por el cual las demandas se encuadran en los marcos de lo permisible por los sectores dominantes. Se trata de una forma de cooptación en la cual se suele adaptar la solución a esas demandas desprovéyéndolas de sus elementos disruptivos que puedan generar tensiones con el orden dominante. Sin embargo, muchas demandas apuntan principalmente al reconocimiento del Estado, con lo cual ven en estos procesos un ensanchamiento de la participación. La protesta social constituye el otro extremo: se trata de un reclamo dirigido a quienes son concebidos como la causa del problema. Es en definitiva un enfrentamiento que tiene la ventaja de hacer surgir nuevos horizontes en el sentido de que "lo posible rebasa completamente lo existente". Sin embargo, también puede ser absorbida y reformulada como una integración. Por último, las propuestas voluntarias "se caracterizan por partir de iniciativas que se originan y se procesan en la sociedad, no en los poderes establecidos o en sus instituciones". De estas surge la innovación, y están legitimadas en su diferencia respecto del horizonte de sentido dado. "La integración, las propuestas voluntarias y la protesta social son –nada más y nada menos– distintas formas de manifestarse el impulso colectivo de la acción social" cuyo fin último es "la búsqueda de ampliar la capacidad de representación del Estado" (op. cit.)

La participación en políticas públicas ha venido tomando fuerza en las últimas décadas a partir de un proceso de democratización en el diseño de políticas públicas. En palabras de Mario Robirosa (1998), "el Estado en la actualidad debe compartir la tarea con otros actores sociales, con aquellos que sean pertinentes en cada escenario de gestión. Lo cual no implica que pierda su rol de gestor, de direccionador (...) pero su papel en dichos procesos se esta redefiniendo y debe redefinirse porque la situación lo requiere". A su vez, postula tres grandes formas de participación: la pertenencia, la adaptación y el influencia a partir de la acción, entre las que distingue formas de participación real, apoyada en la toma de decisiones, y la simbólica, donde el grado de influencia es mínimo (Robirosa, 1990). Canto Sáenz (2016), por su parte, asegura que "la participación de los ciudadanos y los organismos de la sociedad civil en todo el proceso de las políticas públicas, desde la conformación de la agenda hasta la implementación y la evaluación" apunta al "mejoramiento de la política tradicional, una mayor conciencia sobre las

posibilidades de la acción pública, para enfrentar con mayores posibilidades de éxito los grandes problemas públicos" (op. idem.).

Para Diego Rossi (2016), la participación supone "la presencia activa de personas o representantes de distintos sectores políticos, culturales o sociales, con capacidad de definir reglas". El autor señala dos formas generales de representación: los partidos, dependientes del sufragio, y la intervención de la ciudadanía organizada en distintos sectores de la sociedad civil: ambas resultan necesarias para la construcción de un proyecto democrático. En este sentido, varios autores señalan el involucramiento cada vez mayor de la ciudadanía en el proceso de toma de decisiones. Aguilar Villanueva (2012) advierte que "la Política Pública será cada vez más una coproducción público-privada, gubernamental-ciudadana, que conjunta y equilibra las ideas, propuestas, recursos y compromisos de los actores gubernamentales y los sociales, con lo que ganará en eficacia: incrementará su capacidad causal técnica y su aceptación social.". Unda (2007), sin embargo, advierte que "las reflexiones actuales sobre la participación parecen centrarse mucho más en eventos o proyectos que involucran la participación del Estado y de la sociedad; sea el Estado central o los gobiernos locales".

### III.e. El Tango

El tango es un género musicalailable de origen rioplatense que surge en 1870 producto del encuentro de numerosas y variadas tradiciones musicales seguido a las primeras oleadas inmigratorias de la región. Nace de un proceso de transculturación (Carretero, 1999) en el que al llegar las músicas europeas a Buenos Aires, influyeron y fueron influidas por otras que provenían del Interior y del otro lado del Río de la Plata. Entre estas influencias podemos destacar el candombe africano, la habanera cubana, la milonga campera y los ritmos criollos, la música de los originarios y las danzas europeas (Pigna, 2020). Etimológicamente, varios autores coinciden en que los tambos o 'tangos' eran los lugares donde los negros se reunían para desarrollar sus ritos en África, y aquí fueron los lugares donde continuaron sus prácticas culturales y espirituales propias de su comunidad (Benedetti, 2017; Carretero, 1999).

En un principio, el tango fue resistido por las altas clases porteñas, que veían en él una forma de cultura inferior, por su origen popular y mestizo, y una exaltación de los más bajos

instintos, debido a que tuvo inicialmente mucha difusión en el ámbito prostibulario. Contribuyó a esto, además, el baile abrazado a la pareja, que según el etnomusicólogo Carlos Vega era entonces una novedad que derivaba de la habanera (citado en Carretero, 1999). Otros autores observan que "con la aparición de una danza en la cual las parejas bailaban abrazadas, irrumpió la supuesta inmoralidad del baile. Obviamente el habitante común de la ciudad no vio nada malo en ello (...) Mucho peor que bailar enlazados era haberse criados hacinados y observando copular a sus padres, por más que estos pudorosamente intentaran disimularlo" (Lamas y Binda, 1998, citado en Pigna, 2020). Es que para esa época, un quinto de la población censada en Buenos Aires residía hacinada en conventillos, en los que varias familias podían llegar a compartir una sola habitación. Estos eran síntomas del incipiente desarrollo industrial que atraía grandes masas de trabajadores a las urbes, favoreciendo un intercambio cultural sin precedentes en Buenos Aires.

Esta resistencia de las clases altas para con el tango fue cediendo, sobre todo después de que el tango recalara en los cabarets de París a principios de siglo. Muchos aristócratas de entonces traían las novedades culturales del Viejo Continente y, tras la aceptación de buena parte de la *high-life* porteña, el tango empezó a sonar en sus salones de preferencia. A su vez, las nuevas generaciones llevaban a sus hogares familiares partituras de tangos que habían escuchado en algún piringundín, muchas veces a escondidas debido a la resistencia de sus progenitores (Carretero, 1999).

A medida que se hacía un lugar en la vida social porteña, el tango comenzó a evolucionar de la mano de músicos estudiados alejados del perfil del payador o del instrumentista intuitivo, dominante en el género hasta entonces. Esta nueva camada de músicos habría de introducir elementos innovadores que marcaron el tango hasta nuestros días. Por un lado, la incorporación del bandoneón alrededor de 1910 "sirvió para darle al tango más sonoridad, melodía y lentitud, marcando el ritmo", a la vez que consolidó la formación de la orquesta típica y permitió una coreografía más elegante y estilizada (op. idem.). El otro cambio fundamental alrededor de esta época tuvo que ver con la marcación rítmica: el tradicional ritmo de habanera daría lugar al famoso 2x4 -es decir, la acentuación de la primera y tercera negra en un compás de cuatro-, que hoy es sinónimo de tango. Ya para esta época, se grababan en sistema acústico orquestas típicas y cantores, y los tangos dejaban de ser incluidos en los discos de repertorio criollo para pasar a generar un mercado discográfico más específico.

A partir del éxito cada vez mayor del género, que era hasta entonces instrumental con pocas excepciones, muchos letristas comenzaron a escribir versos para los tangos, lo cual fue muy bien recibido por una generación de cantores criollos que buscaban incorporarse a los nuevos tiempos. Hay que decir que los pocos tangos que se cantaban hasta entonces tenían una temática jocosa, grosera y en numerosas ocasiones guaranga, con historias subidas de tono y con predominancia del humor, lo que en gran parte fue responsable de su asociación inicial al ámbito prostibulario (Pigna, 2020; Benedetti, 2017). Con la incorporación de los letristas, el tango tomó un vuelo más poético y comenzaron a aparecer las temáticas que hoy consideramos elementales del tango: la nostalgia de lo perdido, el abandono de la mujer amada, la corrupción de los placeres bacanes y otros tantos. En este contexto nace en 1917 el tango-canción a partir de la publicación de "Mi noche triste", un tango interpretado por Carlos Gardel y con letra de Pascual Contursi, en lo que fue el primer videoclip de la historia. Este subgénero sería el responsable de catapultar al tango al plano internacional: dirá Gardel que "en el mismo crisol de razas que fundió al porteño, encontró su forma el tango-canción, penas de muchacho de aquí, que el viento llevó a través de los mares para emocionar a inquietas muchachas de París o encantar a blondas millonarias anglosajonas" (citado en Pigna, 2020). El historiador Horacio Salas, por su parte, destaca el mérito de Contursi en dicha obra, aduciendo que "sensibilizó al tango, lo despojó de máscaras, lo humanizó". García Brunelli, otro estudioso del género, es más audaz aun: "El tango era ya una forma provocativa de baile, de abrazo estrecho y figuras desafiantes para la moral de la época. Gardel y Contursi permean hacia la vida pública del tango ese submundo, transformando la anomalía prostibularia en el tema universal del amor ausente" (citados en Pigna, 2020).

Otro hito que precipitó enormes avances para el género y dio forma al tango como lo conocemos hoy fue, en la década del '20, la orquesta de los hermanos De Caro. Reconocida ampliamente como el inicio de sofisticación del tango a nivel musical, dio origen a lo que el Benedetti (2017) llamará la rama 'renovadora' del género, por su tendencia a la innovación y a la prevalencia de la expresión musical, en oposición a las orquestas que priorizaban la marcación del ritmo para facilitar el baile. De este modo, el tango dejó de ser un género exclusivamenteailable para los salones y adquirió un mayor vuelo musical, en el que se destacaban los cambios de tempo, la amplitud de matices y armonías más complejas. Nuevas tecnologías también ayudaron a la difusión del tango en los hogares, como el surgimiento de la radio y la novedad del

sistema de grabación eléctrico, que significó un gran avance en la fidelidad de los registros. También el cine sonoro nacional se volcó fuertemente al tango, produciendo películas con guiones especialmente orientados al lucimiento de cantores o cantoras y de canciones específicas muchas veces homónimas del film. Este formato es el que llevó a Gardel a filmar a Estados Unidos producciones internacionales de gran difusión, instalando al tango en el mercado audiovisual internacional.

Para la década del '30, signada como La Década Infame debido a la instauración de la primera dictadura militar en el país, el tango estaba ya instalado en la sociedad porteña. En este período comenzaron a aparecer algunos de los más exponentes más reconocidos del género: surgieron numerosos letristas de renombre que incorporaron otras temáticas como la miseria social y la lucha política e incluso nuevas representaciones de temáticas anteriores, más sutiles y estilizadas. Asimismo, la orquesta típica se transformó en la formación predilecta para la ejecución del tango, y los avances musicales dentro de ese formato fueron ampliando sus horizontes.

Así fue que se abrió paso la década de oro del tango entre 1940 y 1950. La proliferación de orquestas de gran nivel, cada una con su estilo propio, fue acompañada por una abundante producción discográfica que inundó el mercado nacional. También abundaron los cafés y salones donde se tocaba tango, y la radio, el cine y el teatro se plegaban al gusto popular. En lo musical, aparecieron nuevas influencias, se sistematizaron las ejecuciones y surgió la figura del arreglador, que podía trabajar con varias orquestas a la vez (Varchausky, 2018). El tango estaba en su apogeo artístico y la respuesta del público en general era de aceptación total: "ahora el tango estaba vestido al estilo de la clase media y así se transformó en la música popular por excelencia. Ese avance y esa consolidación se realizaron en los años que significaron para el pueblo en general, épocas de bonanza social, de paz interna, de ocupación plena, de elecciones libres, de prosperidad material y de avances desconocidos en materia social" (Carretero, 1999). Al no haber ya sectores mayoritarios que lo resistiesen y que las polémicas sobre su origen habían cesado, el tango se transformaba para siempre en un elemento de cohesión social propio de la identidad cultural porteña.

Este periodo de auge comenzó a decaer a mediados de la década del '50 ante la falta de innovaciones que continuaran aportando al desarrollo del género. Además, las desfavorables condiciones para la producción nacional derivadas del golpe de Estado de la Revolución

Libertadora en 1955 dificultaban la estabilidad de conjuntos numerosos como las orquestas de entonces. A todo esto, se sumó la aparición de un nuevo género internacional que calaría hondo en casi todas las culturas de Occidente: el rock and roll. Argentina, y sobre todo Buenos Aires, no fueron la excepción. Más aun, el 'rock nacional' argentino ha desarrollado una historia propia en Latinoamérica.

Por esos años, quizás como una estrategia de supervivencia, el tango viró hacia un *ethos* más conservador, crítico de los nuevos tiempos y de las modas de entonces, refugiándose en valores tradicionalistas como forma de resistencia (Benedetti, 2017). Como consecuencia de ello, el tango se cerró sobre sí mismo, y dejó de lado a las nuevas generaciones por varias décadas. En oposición a este *ethos* surgió la figura de Astor Piazzolla, quien incorporando elementos del jazz y de la música clásica buscó como nadie sacar al tango de su estancamiento, generando una interesante fusión musical que él llamó "música de Buenos Aires" para escapar a la polémica con sus detractores acerca de la 'autenticidad' de su forma de interpretar el tango. A su vez, Piazzolla se declaró admirador de las nuevas camadas de músicos que fueron pioneros del rock nacional, promoviendo siempre el desarrollo de una música de sentir nacional contra el conservadurismo de una tradición estática.

A partir de la década del '90, el tango vuelve a aparecer en escena de la mano de grandes espectáculos de impacto internacional -no siempre ajustados a la ortodoxia tanguera-, de la aparición de una nueva generación de orquestas y cantores y de un resurgimiento del interés por el baile: esto volvió a colocar al tango como un "hecho social masificado" (Benedetti, 2017). La profusión de milongas a lo largo y ancho de la Ciudad y el desarrollo de un mercado turístico alrededor del tango en algunos barrios del Casco Histórico fueron algunos de los signos de recuperación del género. A partir de este renacimiento, se da inicio a un proceso de patrimonialización del tango por parte del Estado nacional primero y de la Ciudad posteriormente, buscando proveer un marco jurídico para promover su desarrollo.

## **CAPÍTULO IV. MARCO JURÍDICO**

A partir de la década de 1990, el Estado comenzó a desarrollar estrategias de promoción del tango como producto cultural con proyección internacional. Tanto el gobierno nacional como el local vieron en este género que venía de muchos años de repliegue una oportunidad para desarrollar el turismo e instalar una marca país.

Hay que mencionar un primer paso hacia la protección patrimonial que fue la creación de la Academia Nacional del Tango en 1990 mediante el Decreto nacional N°1235. Este organismo se dedicaría a la recopilación y conservación de todo el material de tango disponible para ser "salvado definitivamente de toda posibilidad de pérdida o destrucción", lo que da una idea del momento particular que atravesaba el género.

En 1996, se sanciona la Ley N° 24.684 o Ley Nacional del Tango, la primera en la materia. Esta medida incorpora al tango como patrimonio cultural de la Nación, incluyendo la música, la danza, letra y otras representaciones, y declara de interés nacional las actividades de promoción y difusión del mismo. A la vez, busca instalar el tango como expresión cultural típica del país en los programas culturales y turísticos que dependan del Estado nacional. Estos tres primeros artículos grafican de cuerpo entero el objetivo estratégico del entonces gobierno menemista: posicionar al tango como 'marca país' en el mercado turístico internacional.

# BOLETIN OFICIAL

## DE LA REPUBLICA ARGENTINA



BUENOS AIRES, LUNES 2 DE SEPTIEMBRE DE 1998

AÑO CIV

3 (1)

Nº 28.469

1ª LEGISLACION Y AVISOS OFICIALES

Los documentos que aparecen en el BOLETIN OFICIAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA están sujetos por sus editores y obligados por el efecto de esta publicación y por consiguiente y will celebrarán circulado dentro de todo el territorio nacional (Decreto Nº 689/1947)

**MINISTERIO DE JUSTICIA**  
**Dr. ELIAS JABAM**  
**MINISTRO**

**DIRECCION NACIONAL DEL REGISTRO OFICIAL**  
**Dr. ROY A. BOA**  
**DIRECTOR NACIONAL**

Domicilio legal: Suipacha 767  
 1008 - Capital Federal

Tel. y Fax 322-3788/3940/  
 3360/4055/4056/4164/4485

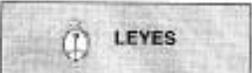
http://www.jus.gov.ar/serv/boletin/

Sumario 1ª Sección  
 (Síntesis Legislativa)

Sumario 2ª Sección  
 (Continuaciones del Estado)

e-mail: boletin@jus.gov.ar

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual  
 Nº 456.814



**TANGO**  
 Ley Nº 24.684

Declárase como parte integrante del patrimonio cultural de la Nación a la música típica denominada "tango" y de interés nacional las actividades que tengan por finalidad directa su promoción y difusión.

Buenos Aires, Agosto 14 de 1998  
 Promulgada Agosto 30 de 1998

El Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina reunidos en Congreso, etc. sancionan con fuerza de Ley:

**ARTICULO 2º** — Declárase como parte integrante del patrimonio cultural de la Nación a la música típica denominada "tango", reconocida a todos sus manifestaciones artísticas, tales como su creación, letra, danza o coreografía.

El las estadísticas e investigaciones artísticas, científicas e históricas;

El la enseñanza y divulgación;

El las reservaciones de documentos, objetos, lugares y monumentos que guarden relación alguna con sus expresiones y con sus artistas dedicados a su práctica;

El la selección, compra, venta e intercambio, cualquiera sea el soporte técnico de los mismos, de obras artísticas o científicas manuscritas;

El las exposiciones de otros gráficos;

El los festivales musicales o espectáculos musicales;

El la restauración de instrumentos musicales o coreográficos.

**ARTICULO 3º** — Las dependencias del Estado nacional encargadas de la promoción y difusión de la cultura y del turismo en el exterior, deberán tratar en sus programas y material informativo referencias acerca de la República Argentina al "tango", como uno de los expresiones culturales típicas del país.

**ARTICULO 4º** — Autorízase al Poder Ejecutivo nacional para que designe o otorgue de contribuciones impositivas a las actividades exceptadas en el artículo 2º de la presente.

El estado y dependencias para otorgar a dichas actividades un régimen especial por el Poder Ejecutivo nacional.

**ARTICULO 5º** — Autorízase al Poder Ejecutivo nacional a establecer un régimen preferencial aduanero a fin de otorgar las importaciones de instrumentos de la circulación y transporte de:

El los instrumentos musicales y el equipo de sonido o conjunto que sirvan al exterior para ejecutar programas de tango.

El Manifiestos y publicaciones referidos al tango.

**ARTICULO 6º** — Constitúyese el Poder Ejecutivo — ALBERTO R. FIGUEROA — EDUARDO MENEM — Juan Ramón — Rafael Pérez.

LEIDA EN LA SALA DE SESIONES DEL CONGRESO ARGENTINO, EN BUENOS AIRES, A LOS CINCO (5) DIAS DEL MES DE AGOSTO DEL AÑO MIL NOVECIENTOS NOVENTA Y SEIS.

Decreto 994/96  
 Bs. As., 20/8/96

**SUMARIO**

	Pág.	Pág.
<b>ADMINISTRACION NACIONAL DE ADUANAS</b> Resolución 2065/96-ANA Modifica la Resolución Nº 2309/96, relativa a mercaderías sueltas al pago de impuestos aduaneros.	8	5
<b>ASIGNACIONES FAMILIARES</b> Decreto 991/96 Establécese un instrumento diferenciado a los trabajadores radicados en provincias o regiones donde no rigen los convenios zonales, fijándose un monto incrementado para las asignaciones por hijo y por hijo con discapacidad.	3	6
<b>AUTOTRANSPORTE PUBLICO DE PASAJEROS</b> Resolución 8496-SC/98 Establécese el plazo de vigencia de la inscripción para el servicio ejecutivo previsto en la Resolución de la secretaría de Transporte Nº 102/02.	2	10
<b>COMERCIO EXTERIOR</b> Resolución 5756-MEX/98 Fijan un valor FOB mínimo de exportación provisional para las exportaciones de motores eléctricos monofásicos para viviendas domésticas originadas de la República de Corea.	2	1
<b>COMUNICACIONES</b> Resolución 6095-GC Apruébese el "Reglamento del Servicio de Comunicaciones Personales (PCO)".	3	8
<b>CULTO</b> Resolución 2388/96-SC Reconócese como persona jurídica y entidad de bien público a los Hermanos Desamparados de la Orden de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo (Padre Carmelita Descalzas - Provincia de la Santísima Trinidad).	2	30
<b>DELEGACION DE FACULTADES</b> Resolución 325/96-57 Delégase en los Subsecretarios de Puertos y Transporte de La Plata, Bahía Blanca y de Transporte Metropolitano, facultades y funciones correspondientes de diversas normas, en el ámbito de sus respectivas competencias.	5	39
<b>ENERGIA ELECTRICA</b> Resolución 7395-SD/98 Establécese una norma complementaria		43
acción determinada en el Artículo 43 de la Ley Nº 15.338.		
<b>GAS NATURAL</b> Resolución 25796-ENARGAS Modifica la Resolución Nº 317 por la que se autorizó a las Subestaciones cuya área de servicio comprende a la Provincia de Buenos Aires, a trasladar a sus usuarios los mayores costos asignados por la aplicación del fondo especial para Obras de Gas.		
<b>PROGRAMAS DE EMPLEO</b> Resolución 5196-SECL Reglamentase el Programa de Capacitación para el Empleo.		
<b>TANGO</b> Ley 24.684 Declárase como parte integrante del patrimonio cultural de la Nación a la música típica denominada "tango" y de interés nacional las actividades que tengan por finalidad directa su promoción y difusión.		
<b>TELECOMUNICACIONES</b> Resolución 75096-CNT Establécese la apertura del Registro de Laboratorios Acreditados, autorizados en Telecomunicaciones.		
Resolución 7015/96-CNT Fijase la equivalencia franco-oro para los servicios internacionales.		
Resolución 70296-CNT Introducción cambios en la especificación de las bases de inspección técnica de estaciones y sistemas de telecomunicaciones, mediante la participación del sector profesional competente matriculado en el Consejo Profesional de producción nacional (COPTPC) o en Colegios Profesionales con convenios de reconocimiento con el mismo.		
<b>CONCURSOS OFICIALES</b>		
Nuevos		39
Anteriores		43
<b>REMATES OFICIALES</b>		
Anteriores		43

Tapa del Boletín Oficial de la República Argentina que publica la Ley Nº 24.684

En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el tango es patrimonio cultural a partir de 1998, cuando se promulga la Ley de Tango municipal. Mediante esta ley se crea la Fiesta Popular del Tango, que procedería a realizarse todos los 11 de diciembre, día del cumpleaños de Carlos Gardel. Ni el nombre ni la fecha durarían mucho. Quizás el artículo más importante de esta ley es el séptimo, donde el Gobierno de la Ciudad se compromete a promover "especialmente el valor turístico del tango". Además, faculta al gobierno a subsidiar a asociaciones vecinales para

difundir el tango y a garantizar la intangibilidad del patrimonio cultural arquitectónico y urbanístico tanguero, otras dos cuestiones que, como veremos, han sido olvidadas o manifiestamente incumplidas.

Otras medidas relevantes en la Ciudad fueron la creación de una emisora radial exclusivamente dedicada al tango en 1999, la fundación de la Orquesta Escuela de Tango en el 2000, la creación del Museo Casa Carlos Gardel en la antigua casa del cantor en 2003 y la formación del Ballet de Tango en 2006. En 2009, el tango fue declarado como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de UNESCO, a través de una presentación conjunta entre el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y su par de Montevideo, Uruguay. Esta iniciativa fue respaldada por instituciones y organismos de sus respectivos Estados nacionales, entre ellas ambas cámaras del Poder Legislativo argentino y distintas comisiones uruguayas dedicadas a la protección del Patrimonio Cultural.

---

(S-3524/08)

PROYECTO DE DECLARACION

El Senado de la Nación....

DECLARA:

Manifiestar su apoyo al pedido formal realizado por los gobiernos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (República Argentina) y la ciudad de Montevideo (República Oriental del Uruguay) ante la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO – para que el Tango sea declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Horacio Lores. -

FUNDAMENTOS

Señor Presidente:

La UNESCO considera que el patrimonio cultural de la humanidad no debe limitarse a las manifestaciones tangibles, tales como monumentos, construcciones históricas de gran trascendencia u objetos que se han preservado a través del tiempo, sino que también abarca las expresiones intangibles que grupos y comunidades de todo el mundo han recibido de sus antepasados y las mantienen y transmiten a sus descendientes mediante diversas modalidades de elevado acervo cultural.

Un amplio trabajo de investigación realizado por la UNESCO sobre las funciones y los valores de las expresiones culturales ha abierto la visión de nuevos enfoques para la comprensión, protección y respeto al patrimonio cultural de la humanidad. Este patrimonio vivo, de condición inmaterial, genera en cada uno de sus depositarios un sentimiento de identidad y de continuidad, puesto que se lo apropian y lo recrean constantemente.

Motor de la diversidad cultural, este patrimonio es frágil y debe ser preservado. Durante los últimos años está adquiriendo un importante reconocimiento mundial y su protección se ha convertido en una de las prioridades de la cooperación internacional gracias al papel de guía desempeñado por la UNESCO, fundamentalmente a partir del año 2003 con la realización de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

La Convención impulsa, para concretar su propósito, el respeto al patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos

---

*Declaración de apoyo del Senado Nacional argentino a la iniciativa conjunta de los gobiernos municipales de C.A.B.A y Montevideo ante la UNESCO.*

Otra ley de relevancia para el tango en la Ciudad es la Ley N° 1227, referente al Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Sancionada en 2003, establece el marco de investigación, preservación y difusión del patrimonio porteño en general, incluyendo al tango, catalogado dentro de la categoría de bienes inmateriales o "expresiones y manifestaciones intangibles".

A nivel nacional, en 2021 el Senado y la Cámara de Diputados sancionaron la Ley de Creación del Instituto Nacional del Tango, apuntado a promover, proteger, fomentar y difundir el tango "en general". Esta iniciativa ya había tomado forma de ley en 1991, aunque fracasó en su implementación. Resultan interesantes para los fines de este trabajo algunos de los fundamentos esgrimidos en el Proyecto de Ley de presentado tres décadas después:

*"En concordancia con esta industria pujante del turismo, la creación del Instituto Nacional del Tango fortalecerá el desarrollo del turismo interno y local, para el beneficio de todos/as los/as argentinos/as, a través de la creación y fomento de "corredores" y "circuitos" tangueros regionales. Asimismo, habida cuenta que la marca argentina tango es reconocida a nivel mundial, promover el turismo receptivo internacional y a la vez que la realización de viajes y presentaciones de artistas y hacedores argentinos en el extranjero".*

Puede vislumbrarse aquí la voluntad de atender el mercado local y la cultura ciudadana, sin que eso signifique ignorar la proyección internacional del tango. A su vez, vale mencionar el carácter participativo del Proyecto de Ley, que ha sido "impulsado por distintas asociaciones y colectivos representantes de la danza, la música, organizadores de milongas y eventos y comunicadores y promotores de tango; que ha sido elaborado mediante la participación activa y multisectorial de todas las artes y actividades representativas del sector en todo el país, surgido a partir del resultado de una paulatina organización por disciplinas y de la construcción de consensos colectivos." Además, concibe al tango como una industria cultural, en línea con el desarrollo del Mercado de Industrias Culturales a partir de 2011. Otra iniciativa importante de carácter nacional fue la creación del Archivo Nacional del Tango en 2012, apuntado específicamente a la "guarda y conservación de material histórico y cultural relacionado".

## **CAPÍTULO V. EL TANGO EN LA POLÍTICA CULTURAL MUNICIPAL DE LA CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES**

*Ya sé que no es casual haber nacido aquí  
Y ser un poco así, triste y sentimental (...)  
Lo sabe sólo aquel que tuvo que vivir  
Enfermo de nostalgia, casi a punto de morir*

"Siempre se vuelve a Buenos Aires"  
Letra de E. Blázquez

*No hay nostalgia peor que añorar lo que nunca,  
jamás, sucedió  
Mándame una postal de San Telmo, "adiós,  
¡cuídate!"*

"Con la frente marchita"  
Letra de J. Sabina

El Estado comenzó su intervención en la protección y promoción del tango en la última década del siglo pasado. En ese momento, el tango atravesaba una etapa de desinterés cultural y de progresiva desaparición. Con la creación de la Academia Nacional del Tango en 1990 por parte del Estado nacional se inaugura un proceso de patrimonialización del género que impulsó su reactivación y puesta en valor (Morel, 2013). Como vimos, para 1996 se sanciona la Ley Nacional de Tango, declarándolo patrimonio cultural de la Nación y apuntando a la protección, difusión y promoción integral del mismo.

Este proceso de patrimonialización impulsó la revalorización del tango tanto a nivel nacional como local. El mismo año en que se sancionaba la Ley Nacional de Tango se implementaba en la Ciudad el Programa de Centros Culturales Barriales, una iniciativa de descentralización y desarrollo cultural que vinculó al tango con la identidad y la cohesión social (Liska y Venegas, 2017). La flamante autonomía del distrito a partir de 1994 habilitó un desmarque respecto de las políticas de carácter neoliberal que estaban en auge a nivel nacional y en toda la región, y "así, la revitalización del tango apareció como una contracara de las políticas económicas depredatorias neoliberales y el resquebrajamiento de los lazos sociales" (op. cit.). Sin embargo, esta orientación general de la política cultural porteña no tardaría en modificarse.

Dos años más tarde, la Ciudad sanciona la Ley N° 130 o Ley de Patrimonialización del Tango. Si bien la misma suscribe los principios establecidos en la ley nacional, es decir, la

catalogación del tango como Patrimonio Cultural y su preservación, recuperación y difusión (2), hay dos aspectos novedosos estrechamente interrelacionados. Por un lado, el Art. N°7 declama "especialmente" la promoción del "valor turístico del tango" (sic) mediante actividades destinadas a dicho mercado con la participación de la Secretaría de Turismo local. En la legislación nacional, este componente está reducido a la obligación de dependencias nacionales dedicadas a la promoción del turismo en el exterior de incluir referencias al tango como expresión cultural argentina. Si bien ambas leyes toman en cuenta el factor turístico, la ley de la Ciudad pone el énfasis en la explotación de ese mercado, algo que será corroborado en la práctica posteriormente. Por otro lado, casi la mitad de los artículos de esta ley están dirigidos a la creación de un evento anual público y masivo, organizado por el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, llamado "Fiesta Popular del Tango". La institucionalización de este megaevento dentro de la oferta cultural existente generó que el Estado ostentara un rol mucho más activo en el desarrollo del circuito tanguero. La centralización de la agenda oficial en este megaevento amplificó la capacidad estatal como agente principal en el diseño de políticas culturales. Esto le confirió el rol de "árbitro estético" al jerarquizar los estilos musicales y de baile, con la consiguiente segmentación del público (Liska y Venegas, 2017), a la vez que definió "qué aspectos identitarios y actividades culturales referidas al género se fueron fomentando y cuáles fueron quedando excluidas" (Morel, 2013b). Además, es imprescindible para esta investigación destacar el Art. N°5 de esta ley, en tanto habilita al Gobierno local a "subsidiar asociaciones vecinales y organizaciones sin fines de lucro relacionadas con el tango".

Frente a las viejas concepciones 'estáticas' acerca del Patrimonio, las perspectivas más actuales lo entienden como una "cualidad que se le atribuye a determinados bienes o capacidades (...) de acuerdo a jerarquías que valorizan unas producciones y excluyen otras" (Rosas Mantecón, 1998). Esta nueva concepción pone de relieve la recuperación, difusión y reactivación del patrimonio 'vivo', es decir, aquellas expresiones culturales que hacen a la identidad de distintas sociedades actuales, en oposición al patrimonio preservado y exhibido en museos, por ejemplo.

Hernán Morel (2009) afirma que un proceso de patrimonialización generalmente se justifica desde el Estado ante el inminente agotamiento de aquellas expresiones culturales con "valor de autenticidad" en un contexto actual de globalización. Sin embargo, esta función de cohesión cultural no debe ocultar que se trata de "un espacio de poder y enfrentamiento en donde el patrimonio es un recurso para (re)producir identidades y diferencias socioculturales" (Rosas

Mantecón, 1998). Debe entenderse el patrimonio cultural como "un espacio de fuerza y negociación que incumbe a diversos agentes sociales, los cuales buscan hacer valer como legítimo apropiaciones diferentes y, en ocasiones, conflictivas en torno al patrimonio" (Cruces, 1998) donde se disputan no sólo distintas versiones identitarias, sino también la legitimidad respecto de qué es patrimonio y qué no lo es (Rosas Mantecón 1998, Cruces 1998).

El proceso de patrimonialización del tango se enmarca en una relación dinámica entre la cultura dominante y este género particular de la cultura popular, en la que el Estado como principal activador patrimonial apela a "un repertorio de referentes simbólicos para promover la adhesión a versiones ideológicas de una determinada identidad" (Prats, 1997). Así, el Estado "controla instancias claves para la definición e imposición de representaciones culturales", dando paso a un complejo proceso en el que las expresiones culturales son separadas de su contexto habitual y de la vida social "para luego retornarlos a ella, si bien ya codificados, normalizados e interpretados por un trabajo de mediación" de lógica mercantilista (Cruces, 1998), en este caso ligado al turismo y tendiente a la espectacularización destinada al público extranjero. A la vez, el mencionado fenómeno de la globalización ha echado luz sobre los procesos de diferenciación y homogeneización que tienen efectos directos sobre el patrimonio cultural: "la emergencia de los valores locales, la fuerza de lo singular, la importancia de lo diferente como sustantivo de la misma lógica global que conduce hacia culturas más homogéneas. Es en esta búsqueda de la distintividad como la cultura local cobra fuerza convirtiendo su particularidad en un valor añadido" (Aguilar Criado, 2005).

En efecto, la novedad más significativa respecto de la nueva dinámica del patrimonio cultural tiene que ver con su rentabilidad económica. La explotación del mercado turístico a través de la reactivación de expresiones culturales 'auténticas' por parte del Estado se ha revelado como una tendencia en auge. Se trata de una intervención estatal que impulsa "un discurso de recuperación y revitalización de los elementos culturales de determinadas zonas y su reutilización como nuevos espacios de recreación y ocio para una demanda cada vez más grande y especializada de la actividad turística" (Aguilar Criado, 2005). Es lo que Prats (2005) llama "patrimonio localizado": un conjunto de bienes culturales que generan una convocatoria de público externo a la comunidad que esa forma cultural representa y de la cual es parte, en oposición al patrimonio "local", que constituyen una parte importante de la cultura de una comunidad, mas no suscita un interés fuera de ella.

Como dijimos anteriormente, la Ley N°130 preveía la organización de un nuevo evento que centralizaría la oferta cultural tanguera y se llamaría "Fiesta Popular del Tango". Se desarrollaría a lo largo de varios días tanto en escenarios cerrados como al aire libre, "en salas céntricas y en los barrios" (sic), con entrada libre y gratuita. Daría lugar a múltiples disciplinas asociadas al tango, promoviendo en su texto la "exposición, promoción y difusión de todos los productos artísticos, culturales y científicos relativos al género 'tango' en su más amplia acepción". Indudablemente abarcaba una gran variedad de propuestas que iban desde espectáculos y bailes hasta exposiciones artísticas y muestras de cine y video, pasando por mesas redondas y presentaciones de libros e investigaciones y hasta un concurso de cantantes que apuntaba a un proceso de renovación del género. La fecha del evento coincidiría con la celebración del Día Nacional del Tango, instaurado en 1977 en honor a dos de los mayores exponentes del tango: Carlos Gardel y Julio De Caro. Es importante destacar que estas iniciativas de recuperación del tango se inscribieron en un marco de competencia internacional con otras iniciativas como cumbres y congresos (Crespo y Lander, 2000). Tal como plantean Stoelje y Bauman (1998), este tipo de eventos "utilizan una periodicidad para establecer una posición regular en el calendario, y esta periodicidad del evento suele conectar a la vida de la gente con múltiples dimensiones significativas". En este sentido, la anualidad de las ediciones de los eventos públicos y masivos oficiales cada 11 de diciembre respondía a una estrategia de identificación del tango con la Ciudad ante el mundo.

Sin embargo, tanto el nombre de este megaevento como su fecha de realización serían reformuladas en torno a intereses que poco tenían que ver con el tango como expresión cultural nacional. Por un lado, se rebautizó al evento como "Festival Buenos Aires Tango", haciendo caso omiso a lo dispuesto por ley y alterando indudablemente el espíritu de su denominación. Por ejemplo, la idea de 'fiesta popular', que evoca una instancia de entretenimiento ligada a la participación y el involucramiento activo de distintos grupos sociales, fue reemplazada por la noción de 'festival', que está más vinculado a "una lógica de las industrias culturales y los megaeventos espectacularizados" (Morel, 2013b). Asimismo, la decisión de incluir el nombre de la ciudad anfitriona en el título del evento estaba destinado a reforzar la asociación entre el tango y Buenos Aires en el exterior. En cuanto a la fecha, si bien las primeras dos ediciones respetaron su realización en el mes de diciembre tal como estaba previsto, a partir de 2001 este megaevento pasó a celebrarse entre fines de febrero y principios de marzo. Esta modificación calendaria,

fundada en un estudio llevado a cabo por la Secretaría de Turismo junto a la Secretaría de Cultura de la Ciudad, que recomendaba este cambio en pos de atraer contingentes turísticos provenientes de los carnavales de Río de Janeiro (Crespo-Lander, 2001), significó el ingreso del festival a la industria del turismo internacional y abrió "un campo de negociaciones, enfrentamientos y disputas en torno a una concepción político-cultural fuertemente encaminada a la promoción de un mercado turístico" (Morel, 2013b). Ya para entonces surgían algunas agrupaciones desde la sociedad civil que manifestaban su oposición a esta orientación, como "Autoconvocados por el tango", formada por actores diversos del mundo tanguero, que criticará este reperfilamiento de la política cultural oficial esgrimiendo que "el tango no es una moda" apuntada al turismo extranjero sino que "es parte de la vida de la ciudad" (op. idem.).



*Amelita Baltar con el Sexteto Mayor en el marco del Festival BA Tango*

A fines de ese mismo año se desplegaba en todo el país un estallido social producto de una crisis política y económica que obligó a devaluar la moneda un 380% a principios de 2002, un factor que incidió crucialmente en la profundización del nuevo perfil que adoptaba el tango para las políticas oficiales a partir de la Ley N°130 (Marchini, 2007). Argentina en general y Buenos Aires en particular se transformaban en destinos turísticos de gran atractivo para viajeros que residían en países con monedas fuertes como el dólar o el euro. El tango, cuyo proceso de revitalización había sido hasta allí endogámico (Liska y Venegas, 2017), jugó un papel preponderante en el desarrollo de este mercado que a nivel internacional estaba atravesando importantes reconfiguraciones. Surgía en el mundo una demanda turística que dejaba de lado los

paquetes *all-inclusive* y las playas paradisíacas y le daba un nuevo valor a lo cultural. Se fundaba en el deseo de vivir experiencias 'auténticas', conociendo 'de primera mano' la cultura de los destinos más remotos, involucrándose en el flujo de la vida social y participando de diversas formas y expresiones culturales. Esta nueva modalidad llamada 'turismo cultural' se basa en "la participación en eventos locales, la posibilidad de establecer algún tipo de vínculo cercano con gentes y culturas distantes a la propia, la observación directa de monumentos, edificios, pueblos o ciudades que se presentan como distintivos por su pasado singular"; en definitiva, se trata de "la consecución para el cliente de una experiencia satisfactoria, la experiencia de lo 'auténtico' en la naturaleza, la cultura, la gente" (Santana Talavera, 2003). En Buenos Aires, el fenómeno cultural que podía generar ese interés era el tango, por lo cual el Gobierno local se abocó a impulsar su desarrollo como "marca país", es decir, "un conjunto de elementos comunicacionales de un país que le sirven para diferenciarse y posicionarse de manera competitiva dentro del sistema internacional, y que puede ser desarrollado en el tiempo a través de una serie de acciones y experiencias" (Nomdedeu, 2007). Se trata del posicionamiento de una referencia o imagen del país que tiene como efecto directo el aumento de inversiones y captación de inversiones, además de difundir la cultura nacional. Su efecto más directo, sin embargo, es el aumento del turismo proveniente del extranjero.

Por otro lado, el proceso de revalorización del tango a partir de la década de los '90 está muy vinculado al auge del baile (Gobello, 1999; D'Amore, 2006, citados en Morel, 2009). Sin dudas, ha sido la actividad más beneficiada por la revitalización del tango si atendemos a señales como la profusión de lugares donde aprender a bailar tango, de profesores de baile, de tiendas de vestuario y zapatos para tal fin, entre otras. En cuanto a políticas oficiales, durante los meses previos a la edición 2001 del Festival BA Tango se llevaron a cabo numerosas actividades centradas en la danza con el lema "Pa' que baile la ciudad". Además, habíamos destacado 1996 el Programa de Centros Culturales Barriales implementado en 1996, que "contribuyó al crecimiento de las experiencias de baile del tango en el marco de lo que fue una de las políticas de descentralización y desarrollo cultural más interesantes de las últimas décadas" (Liska y Venegas, 2017). Pero la política más importante en torno a esta disciplina fue la implementación del Campeonato Mundial de Baile de Tango en 2003. Se trata de una competencia de convocatoria internacional dedicada específicamente al baile y que cuenta con la participación de parejas de distintas regiones del mundo. El certamen se divide en dos categorías bien diferenciadas. El

'tango de salón (o pista)' recrea el ambiente de las milongas porteñas, es decir, el modo en que históricamente se bailó el tango: la pareja abrazada lanzada al salón o pista sin acuerdo previo sobre los movimientos que ejecutarán ni elección de la música. Esto obedece al origen popular del tango, que se bailaba en contextos de reuniones sociales: por eso tenía lugar en grandes salones compartidos con otras parejas, guiadas por una orquesta que tenía su propio repertorio. Este aspecto 'social' del baile del tango es en gran medida responsable por el lugar que el género ocupa en la cultura porteña en cuanto a su función de cohesión e identificación social, ya que las milongas eran corrientes en los clubes de barrio o sociedades de fomento donde ocurría la vida social del barrio. En la vereda opuesta, la categoría 'tango escenario' es una modalidad en la que cada pareja baila sola al compás de una pieza musical elegida por ellos, coreografiada hasta el más mínimo detalle. Este tipo de baile, generalmente ejecutado por profesionales y destinado a la exhibición, era la modalidad más difundida en el extranjero previo al renacimiento del género (Carozzi, 2005). Puede entenderse como un modo de aislar el baile del tango de sus condiciones normales de existencia para enmarcarlo dentro de una coreografía pautada a modo de espectáculo. A esto se refiere Bauman (1994) al hablar de "actuaciones culturales", es decir, "acontecimientos de escala mayor que ocurren en la esfera pública y que comprenden formas simbólicas, construcciones y relaciones sociales más de tipo impersonales, mediatizadas, oficiales, comercializadas y centralizadas".



*escenario y tango de pista, respectivamente, en el marco del Campeonato Mundial de Baile*

*Tango*

Otro aspecto fundamental a tener en cuenta para entender esta estrategia es su fecha de realización. Desarrollado durante el mes de agosto, este evento anual convoca al turismo proveniente de regiones del mundo que atraviesan sus vacaciones de verano, como Europa y

Estados Unidos. El Mundial vendría a ocupar la otra 'temporada alta' del turismo internacional, de modo que junto al Festival puedan captar la mayor cantidad de visitantes extranjeros a partir de la marca que constituye el tango. En este sentido se expresaría en 2007 una de las directoras del Festival BA Tango, Carolina Simón (citada en Morel, 2009): "no podemos soslayar una cuestión económica que tiene el tango en la ciudad relacionada con el turismo y si bien ninguno de los eventos del Festival se arma en lo que peyorativamente se llama *for export*, no dejamos de tener en cuenta que hay gente que viene para el encuentro, por lo cual, al día de hoy figuran en la Web las fechas de las ediciones al 2010, para que aquel que quiera programar su viaje pueda hacerlo. Y obviamente se participa en ferias internacionales desde la Secretaría de Turismo, se difunden todos los eventos de tango con miras a que venga el turismo, porque, más allá del efecto que tenga en nuestros números, la idea es que tenga también efecto en las actividades conexas, en las milongas, en el transporte, en el alojamiento y en la gastronomía". Un estudio del Observatorio de Industrias Culturales (Marchini, 2007) coincidió con la funcionaria al concluir que "la activación patrimonial del tango en el marco de las políticas oficiales se orienta principalmente, aunque no exclusivamente, al desarrollo estratégico de una economía fuertemente condicionada por el turismo internacional que ingresa a la ciudad de Buenos Aires".

Pero esta reorientación turística de la política cultural porteña en torno al tango ya había sido expresada por algunos Jefes de Gobierno, que comenzarían a destacar el carácter estratégico que el tango pudiera cumplir en el desarrollo de políticas públicas poniendo particular énfasis en su aceptación en el exterior. En 2004, Aníbal Ibarra definió al tango como "una carta de presentación para la ciudad de Buenos Aires y para la Argentina en todo el mundo" y a los ganadores del Mundial como "embajadores de nuestro país". Jorge Telerman, su sucesor, destacó en la misma línea la "enorme ventaja comparativa" que significa para Buenos Aires el tango en el nuevo contexto internacional y su condición de "marca registrada" de los porteños (Morel, 2013b). En este sentido, George Yúdice (2002) afirma que "el uso de la cultura como un expediente para el mejoramiento político y económico a partir del cual el país que posee el producto o recurso simbólico que lo habilita para la competencia global". El autor advierte que la cultura "se ha convertido simplemente en un pretexto para el progreso sociopolítico y el crecimiento económico" y funciona hoy como "una atracción para promover el desarrollo del capital y del turismo, como el primer motor de las industrias culturales y como un incentivo inagotable para las nuevas industrias que dependen de la propiedad intelectual" (op. idem.). En

efecto, la política cultural del Gobierno de la Ciudad en torno al tango se dirigió mayormente a la promoción del mercado turístico, concentrando la oferta cultural oficial en los megaeventos espectacularizados y centralizando en el Casco Histórico la gran mayoría de las sedes.

Esta tendencia se intensificó con la asunción de Mauricio Macri como Jefe de Gobierno en 2007, que "dio mayor impulso a la organización de megaeventos centralizados, masivos y espectacularizados, en especial orientados a promover el consumo del turismo internacional" (Morel, 2005). Una de las medidas más significativas en este sentido fue el traslado en 2008 del Festival BA Tango al mes de agosto, de modo que coincidiera con el Campeonato Mundial de Baile. El objetivo era fusionar en el calendario los dos megaeventos para la época del año en que "vienen más turistas extranjeros": así lo expresaba el Ministro de Cultura de la Ciudad, y manifestaba el propósito oficial de hacer que "ambos eventos sean para Buenos Aires lo que es el Carnaval para Río de Janeiro, es decir, una marca para siempre". Posteriormente, reforzó este concepto en la presentación oficial de la edición del Festival y Mundial 2010 (ya fusionados), donde anunció que se esperaba la llegada de 100.000 turistas del exterior que gastarían 1.000 dólares cada uno. Pero indudablemente la declaración más manifiesta acerca de la profundización del paradigma turístico de la política cultural porteña vino de parte del entonces Jefe de Gobierno Mauricio Macri, que en el contexto de la duodécima edición del Festival y Mundial expresó que "el tango es la soja porteña". Esta comparación es notable no sólo por la cualidad exportable de ambos bienes, sino también por una inescrupulosa apología a la mercantilización de la cultura nacional. Esta exclamación trajo aparejadas numerosas críticas por parte de sectores de la sociedad civil que reclamaban un acercamiento de las políticas oficiales a la sociedad local y, en cuanto al tango, "direccionar su valorización hacia lo local e impulsar más acciones que impliquen beneficios para la comunidad tanguera, como revitalizar el tango como cultura popular, descentralizar circuitos, redistribuir el presupuesto hacia espacios barriales y no solo a grandes eventos, todas potenciales medidas de salvaguardia patrimoniales" (Lacarreiu y Ramos, 2013, citado en Leonardi, Elías y López, 2020).

Paralelamente, a partir de este cambio de gobierno las actividades desarrolladas en el marco del Festival y Mundial de Tango tendieron a concentrarse cada vez más en la zona céntrica de la Ciudad. Para 2010, las cuarenta sedes iniciales se vieron reducidas a solamente nueve, y sólo una de ellas en un barrio ajeno al circuito turístico. La consecuente escasez de iniciativas culturales oficiales en la gran mayoría de los barrios de la ciudad fue cuestionado por

sectores de la sociedad civil que destacaron el carácter descentralizado de ediciones anteriores, en las que se presentaban diversas formaciones tangueras en espacios públicos, se daban clases de baile gratuitas y se utilizaban como sedes los centros culturales barriales. En efecto, en sus inicios el Festival BA Tango estuvo acompañado por una política cultural complementaria de carácter descentralizado y participativo (Morel, 2013a). Se trataba de actividades programadas en espacios barriales como clubes sociales, plazas o milongas en las que había un involucramiento de las instituciones y los vecinos de la sociedad civil. Esta política alentaba las "instancias de intercambio cara-cara, intimista y de arraigo barrial, esto es, que involucran un mayor protagonismo y participación por parte de los vecinos de diferentes zonas de la ciudad", elementos que quedaron olvidados con la realización de los megaeventos espectacularizados, "ya no tan integrados a formas de participación y de actuación en espacios barriales de pequeña escala" (op. idem).

Hay que mencionar que este traslado de las actividades del Festival y Mundial hacia los barrios céntricos de la Ciudad ha traído aparejados importantes cambios en la fisonomía y la identidad de los mismos. Esto se debe a que "como correlato de la expansión del régimen patrimonializador, áreas de la vida sociocultural, que con anterioridad eran concebidas como remanentes de un pasado 'pintoresco' o marginal, pasan ahora a ser activadas, recuperadas y valorizadas selectivamente." (Morel, 2009). El caso más paradigmático es el del caso de San Telmo, uno de los barrios más antiguos de Buenos Aires. Por su marcada composición multicultural, se lo ha considerado como uno de los lugares donde nació el tango a partir de la mixtura de diferentes tradiciones musicales. Hoy sus calles adoquinadas y casas bajas de época lo hacen el barrio más preservado del Casco Histórico y el favorito de los turistas que visitan la ciudad. Díaz Marchi (2008) afirma que con el proceso de revitalización del tango "empieza a cambiar el paisaje urbano a partir de la instalación de bares tematizados con el tango y parte de la historia local, florecen a diario restaurantes de categoría y parrillas, bares modernos, comienzan a brotar como hongos luego de una lluvia galerías de arte instaladas en antiguas casas o conventillos hoy restaurados; abren sus puertas cientos de locales de ventas de *souvenirs* relacionados en su mayor parte con el tango, se multiplican las vidrieras con postales de parejas bailando tango, de bailarines tangueros en miniaturas, en cada esquina del barrio se hallan al aire libre set de filmaciones de propagandas publicitarias, de programas televisivos, de videos clips musicales nacionales e internacionales, etc., se conservan y restauran por ley todas las fachadas

(...) En definitiva, San Telmo se ha transformado en una gran escenografía para el turismo y este escenario es el lugar donde mejor se exhibía el tango" (Díaz Marchi, 2008). Hoy numerosas asociaciones vecinales protestan contra el Gobierno local por las modificaciones identitarias que viene sufriendo el barrio, entre ellas la demolición de viviendas con valor patrimonial para dar paso al desarrollo inmobiliario, el 'planchazo' de las fachadas de edificios públicos históricos y la elevación de la calle hasta el nivel de la vereda para instalar un gran circuito peatonal por encima del adoquinado histórico, tapando parte del patrimonio urbano (Bracco, 2013). Estas medidas apuntan a modificar la fisonomía del barrio en pos de un mayor despliegue de actividades orientadas a la atracción del turismo y de las industrias vinculadas como la gastronomía y la hotelería. Retomando la investigación de Díaz Marchi (2008), los testimonios recoletados ya daban cuenta -hace más de diez años- que el tango significaba para los vecinos "un negocio".

Otro caso a destacar es el de La Boca, un barrio portuario que recibió gran parte de las oleadas inmigratorias de principios de siglo y fue una de las cunas del tango, que sonaba en sus conventillos, prostíbulos y cafés. En 2014, ante algunos reclamos que apuntaban a la exclusiva utilización de espacios cerrados para el desarrollo de las actividades, desaprovechando el espacio público y desalentando la participación ciudadana, el Gobierno de la Ciudad decidió "integrar" al circuito del Festival y Mundial las calles aledañas a La Usina del Arte, el centro cultural municipal que funcionaba como sede del evento. Sin embargo, el resultado fue diametralmente opuesto: se dispuso un 'corredor seguro', es decir, "un cerco perimetral formado con vallas separando a los vecinos del público del festival, sobre todo para garantizar la seguridad de los turistas", recreando un "mini La Boca" para consumo extranjero (Liska y Venegas, 2017). Resulta interesante analizar este hecho retomando el concepto de 'actuaciones culturales' (Singer, 1972, citado en Morel, 2013b) como actividades que se desarrollan en espacios seleccionados socialmente construidos, para lo cual "transforman el espacio cotidiano, ya sea en la calle o en el espacio público, como lugares elegidos para bailar, tocar música, realizar rituales o competir a partir de certámenes". En este caso, la idea de incorporación del barrio como una mera escenografía introduce cuestionamientos significativos hacia las políticas oficiales; en torno a la construcción de 'autenticidad' en las experiencias y representaciones culturales, por un lado, y a la conservación del patrimonio y la identidad barrial, por el otro. A este respecto, Cruces (1998) destaca el proceso de mediación por parte del Estado sobre las experiencias culturales, separándolas de su contexto habitual para reingresarlas luego de un proceso de codificación, lo

cual "subsume las expresiones culturales a una lógica mercantil que pone en marcha una forzada 'espectacularización' de la cultura, más orientada a lejanos públicos receptores que a inquietudes relevantes de la población local".



*El 'corredor seguro' en el barrio de La Boca, desde afuera y desde adentro*

Es preciso señalar que el sector privado también ha jugado un importante rol en la reactivación del tango como recurso turístico en la medida en que "ha generado relevantes efectos derrame sobre el desarrollo de la industria vinculada a este patrimonio" (Leonardi, Elias y Lopez, 2020). Apoyados en la política cultural oficial, el sector empresario comenzó a inundar los barrios céntricos con comercios vinculados al tango destinados al público extranjero. Tal como mencionáramos anteriormente respecto del barrio de San Telmo, según estas autoras "los cambios producidos en el consumo de estos bienes, provocan efectos económicos a largo plazo, que hacen referencia a los encadenamientos productivos y las modificaciones de la estructura productiva, urbana y social del territorio" (op. cit.). Así se estableció un circuito tanguero a la medida del mercado turístico y la modalidad de consumo cultural denominada *cena-show*, que combina la gastronomía argentina y un espectáculo de tango cuyos detractores denominaron *for export*, en las que prima una representación espectacularizada apoyada en el erotismo y la sensualidad (Morel, 2009). Otra actividad que se demostró muy atractiva para los turistas fueron las lecciones de baile en milongas y tanguerías, donde se ofrece una experiencia más 'auténtica' apelando al mercado del turismo cultural. No obstante, algunos sectores como los músicos y otros trabajadores de la cultura local denunciaron no haberse visto beneficiados por el auge

turístico en cuanto a la retribución económica y a la forma de consumo del tango que tenían los extranjeros, más ligada al cliché (Liska y Venegas, 2017).

Las milongas, por su parte, continuaban convocando al público local de los barrios. El baile del tango aparece en estos espacios como una práctica social y cultural constitutiva de la identidad porteña. Realizadas en clubes, salones, centros culturales y otros lugares de esparcimiento, estos espacios conciben al baile como una forma de encuentro antes que una exhibición. En 2005, las milongas sufrieron una ola de clausuras por parte del Gobierno de la Ciudad, a partir del cambio de reglamentación sobre el control de locales bailables seguido a la Tragedia de Cromagnon. En este contexto, muchas de ellas se incorporaron al mercado del turismo cultural, mientras que otras concentraron sus reclamos contra la política oficial en busca de mayores subsidios y otras medidas destinadas al sector. Así nace la Asociación de Organizadores de Milongas (AOM), que con la consigna "el tango no se clausura" enfrentó esta disposición y logró una normativa específica para estos espacios. Luego de impulsar algunas iniciativas independientes como el Festival de Tango Universitario, la AOM articuló con el Gobierno local para realizar distintas actividades, incluyendo "La Noche de las Milongas". Sin embargo, cuando fue convocada para participar en la edición 2013 del Festival y Mundial, ésta se negó al ver limitada su participación a avalar el festival mediante un veedor y a la recreación artificial de cuatro milongas: esto es lo que Robirosa llama ficción de participación, por la cual se apunta a legitimar políticas que ya han sido decididas (citado en Ursino, 2007). La asociación reclamaba la inclusión de las milongas en el circuito de actividades programadas por el evento, entendiendo que "las milongas trabajan los 365 días del año sosteniendo con mucho esfuerzo el espacio en el que se tejen lazos sociales, se recrea el tango genuino y que reúne a quienes bailamos tango, además de dar lugar a músicos, bailarines, musicalizadores, fotógrafos y otros artistas" (citado en Morel, 2017). Destacaron, a su vez, la falta de apoyo económico gubernamental y el hecho de que se trata de espacios de pertenencia sociocultural ajenas al circuito turístico. La ola de clausuras se repetiría en 2010 y 2015, y en ambas ocasiones fueron resistidas con acciones de protesta por parte de organizaciones del tango local.

Estas tensiones entre la política cultural oficial y algunos sectores del tango local generaron un proceso de activismo y organización que buscó devolverle al tango su impronta popular y acercarlo nuevamente a los vecinos. Surgieron agrupaciones de artistas y otros actores vinculados al tango que apuntaban a recuperar la dimensión local del género y su relación con el

barrio y la identidad porteña. Se proponían "desarrollar otros usos del tango en el espacio urbano y que impulsan nuevas modalidades de apropiación cultural", ampliando la agenda cultural de la ciudad y favoreciendo el acceso de nuevos públicos (Morel, 2013b). Ante la falta de participación y democratización de las políticas oficiales, muchas de estas organizaciones impulsaron sus propias iniciativas culturales -autogestivas e independientes- que fueron "consolidando un circuito variado y alternativo de eventos culturales de menor escala que fue surgiendo en los últimos años sin apoyo gubernamental de la ciudad" (op. cit.). Es preciso destacar que aunque el Art. N°5 de la Ley N°130 habilita expresamente el otorgamiento de subsidios por parte del Gobierno local a asociaciones vecinales y organizaciones sin fines de lucro relacionadas al tango, eso no sucedió en ninguna de las iniciativas que estudiaremos a continuación.

La primera de estas iniciativas culturales fue el Festival de Tango Independiente, que en 2010 se presentaba en sociedad de esta manera:

*"Porque hay un tango que construye identidad sin declaraciones, que vive en los barrios, que resiste a las clausuras de locales con música en vivo, que imagina primarias y secundarias con tango, que recorre la ciudad y el conurbano y porque hay un tango que también debe ser difundido, la Unión de Orquestas Típicas (UOT) junto con Fractura Expuesta Radio Tango organizan el primer Festival de Tango Independiente. La iniciativa procurará instalarse en la agenda porteña justo en el espacio que dejó el Festival de Tango de la Ciudad, cuando cambió el verano del sur para satisfacer el verano del norte, que es nuestro invierno. La apuesta es sencilla. El tango arroja en la actualidad una escena que comparte esencias, improntas, estilos, formas de concebir el tango, que habitan entre nosotros pero de forma aislada. La generación de nuevo público para el género es el desafío de este siglo y el Festival Independiente propone marcar un rumbo en el accionar de los grupos de tango. Así como hace cinco años, ocho orquestas típicas se unieron para satisfacer sus necesidades, la coyuntura del esquema cultural porteño propone otros desafíos. El Festival se presenta como respuesta a las problemáticas actuales. (...) Como reza el manifiesto del Festival -en palabras de Alorsa de La Guardia Hereje- 'es posible además un tango sin gomina, un tango que otra vez nos cante a nosotros mismos'. Un festival pensado para los habitantes del barrio, un festival antipostalero"*

## **CAPÍTULO VI. LOS FESTIVALES BARRIALES EN LA CIUDAD**

*Barrio... barrio...  
que tenés el alma inquieta  
de un gorrión sentimental*

"Melodía de arrabal"  
Letra de A. Le Pera y M. Battistella

A partir de 2010, surgen en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires distintos festivales independientes de tango de carácter barrial y autogestivo. Son independientes en tanto se realizan con los recursos y la voluntad de los vecinos y, por ende, no dependen del apoyo de ningún organismo público ni privado. Sus programas suelen extenderse entre tres y siete días y convocan a eventos de muy variadas disciplinas: música, danza, charlas, exhibiciones, muestras, proyecciones y más. Estos eventos se realizan en lugares icónicos del barrio anfitrión, y van desde bares, cafés y centros culturales hasta plazas, parques y esquinas de la vía pública. Son festivales que apuntan a solidificar los lazos vecinales a través del encuentro público, generando espacios para la difusión y el acceso a la cultura popular a la vez que se refuerza la identificación barrial. Se promueve especialmente la ocupación ciudadana del espacio público, aunque también participan los locales que hacen al circuito cultural del barrio, funcionando como sedes de las actividades de estos festivales. A su vez, el hecho de que sean festivales independientes y autogestivos favorecen distintos tipos de participación vecinal y una significativa pluralidad no sólo de disciplinas artísticas, sino también de formas culturales, tradiciones estéticas, perspectivas políticas, sectores sociales y rangos etarios.

En el origen de estos festivales se hace presente ineludiblemente la noción de "participación voluntaria", a la que hicimos referencia en el marco teórico. Las participaciones voluntarias "se caracterizan por partir de iniciativas que se originan y se procesan en la sociedad, no en los poderes establecidos o en sus instituciones" (Unda, 2007). En este sentido, se trata de

grupos sociales que canalizan sus demandas a través de la acción social, generando sus propias iniciativas. Esta forma que toma el impulso colectivo, en oposición a la integración y la protesta, es la que detenta mayor capacidad para articular un proyecto nuevo a partir de una demanda propia de su grupo social. Estas iniciativas autogestivas suelen ser organizadas desde abajo y de forma horizontal, y favorecen la articulación con otras organizaciones de la sociedad civil.



*Cuarteto de tango en el marco del Festival de Tango Independiente en Buenos Aires*

Decíamos que la primer iniciativa de este tipo fue el Festival de Tango Independiente, organizado por la Unión de Orquestas Típicas y Fractura Expuesta Radio Tango en marzo de 2010. Si bien no fue un festival asociado a un barrio en particular, se trató de un antecedente fundacional que marcó el camino para nuevas iniciativas en los distintos barrios de la ciudad. El acto de apertura del FTI consistió en el despliegue de una gran milonga en San Juan y Boedo, esquina paradigmática del tango. El propósito era reinstalar la milonga en la calle que se realizó allí durante las ediciones del Festival previas al 2008, cuando el mismo fue trasladado al mes de agosto. El programa se extendió por una semana y se centró en conciertos de música en vivo y milongas en barrios de estrecha relación con el tango como son los barrios de Boedo, Abasto, San Nicolás, Parque Chas, Palermo, San Telmo y La Boca. Para su segunda edición, que ya contaba en su programa con charlas y proyecciones audiovisuales, los organizadores profundizaban en un comunicado su distancia con la política cultural oficial de la Ciudad:

*"el Festival de Tango Independiente insiste en llevar a la práctica ideas, valores, visiones de la cultura que se diferencian de otras nociones político-culturales sobre el rol del tango en la*

*comunidad. Para muestra, basta con recordar las palabras pronunciadas por el Jefe de Gobierno Porteño, Mauricio Macri, en la presentación del festival oficial de tango de la ciudad. Mientras que para unos, "el tango es la soja porteña" y solo existe en función de la rentabilidad del turismo, para otros, la música popular de Buenos Aires es el colectivo social que se reinventa, multiplica y alimenta, en tanto se sumen esfuerzos para cumplir objetivos tan concretos como la difusión del circuito, de los tangos nuevos o con una mirada contemporánea, y finalmente, la vinculación del tango hacia el público poblado por las nuevas generaciones"*

El fenómeno de los festivales barriales propiamente dichos, dentro de los cuales podemos enmarcar el festival "La Silla en la Vereda", comienza formalmente en noviembre de 2010 con la aparición del Festival de Tango de La Boca, realizado en el marco del 145° aniversario del barrio. Autoconvocado por "comerciantes, artistas, vecinos", se trató de un festival "sin fines de lucro, y con la sola intención de enaltecer, reivindicar y recordar que fue en este barrio en donde se germinó la semilla del tango, que hoy, apasiona al mundo entero". La consigna alrededor de la cual se articuló el festival fue "El Tango No Se Clausura", en referencia a la multiplicación de clausuras de lugares de tango por entonces llevada a cabo por el Gobierno local, en una clara oposición a las políticas oficiales. Sus organizadores han destacado el carácter pionero del festival "que se ha convertido en el tiempo en el festival barrial de tango más viejo de esta nueva era del tango, y por lo tanto ha sido un espejo para el resto de los festivales". El programa de la primera edición consistió en conciertos de música en vivo y milongas en la icónica esquina de Caminito, tanto en el espacio público como en los locales culturales del barrio, como el histórico Samovar de Rasputín.

Para 2012, ya surgiría un festival vecino: el Festival Parque Patricios Tango Popular, cuyo nombre establece desde el vamos una reivindicación concreta. Tuvo origen en una milonga gratuita que se desarrollaba desde 2010 en una de las esquinas del parque que da nombre al barrio, muy concurrida por vecinos de la tercera edad. A esa actividad se sumaron muestras fotográficas y una muestra sobre los burdeles, además de música en vivo y clases de baile. Mercedes, referente de la actividad, explica que "la idea era llevar este espacio de integración de varias generaciones y de difusión popular del tango y hacia una proyección de celebración con el barrio (...) Justamente, ahí comenzó la promoción de festival que forma parte del conjunto de festivales independientes de la Ciudad de Buenos Aires y la idea era justamente mostrarlo como

conmemoración de la identidad barrial del tango y una celebración de Parque Patricios como ícono de esa cultura música". También destaca Mercedes el carácter autogestivo de la iniciativa: "Tanto la Práctica Patricios como el festival son espacios proyectos organizados por los vecinos de manera autogestora independiente de cualquier organismo. Hay colaboradores, músicos y bailarines y gente del ámbito circense que participan del festival con el sólo objetivo de difundir su arte pero no hay una búsqueda comercial por parte de ellos o los organizadores". La extensión del testimonio citado obedece a su capacidad descriptiva del fenómeno de los festivales barriales en general.



*La Práctica Patricios, la milonga pública del barrio de Parque Patricios*

El Festango Flores, recientemente declarado de Interés Cultural por el Ministerio de Cultura y la Legislatura porteña, comenzó en 2013. En su primera edición ya contaba con actividades que iban del baile y la danza a un taller de fileteado porteño y jornadas que articulaban los campos del tango y la educación. Otra actividad en la que fue pionero fue en la creación de murales recordatorios, como se hizo en el barrio del reconocido cantor Floreal Ruiz, en el que hasta los hijos y nietos del homenajeado estuvieron presentes en su inauguración, devolviendo al barrio parte de su identidad olvidada: en esa esquina hoy llevan adelante un

certamen de canto no profesional en el marco del festival, a la búsqueda de nuevos valores del barrio. Destacan los organizadores "el carácter multidisciplinario en toda su programación, así como la perspectiva de género y la integración de todos los sectores de la población".

En 2016 surge el Festival de Tango Independiente de Urchasdonía, un nombre que resulta de la conjunción de sílabas de nombres de distintos barrios del noroeste de la Ciudad, vecinos entre sí: Villa Urquiza, Parque Chas, Villa Pueyrredón y Agronomía. Estos barrios de carácter residencial cuentan con una afluencia mucho menor de sitios y actividades culturales, lo que motivó que fuera el primer festival en reunir distintos barrios para su organización, generando una especie de identidad regional: "Más allá de las fronteras geográficas, a estos cuatro barrios los une una misma identidad tanguera y del sentir porteño. En un mundo donde todo se globaliza, las culturas, la producción, las formas de ver y experimentar, lo barrial es un refugio y resguardo de pequeños universos atesorados". Por esta misma condición de barrio tranquilo y residencial es que su programación se desarrolla durante una menor extensión de tiempo, de jueves a lunes, aprovechando el fin de semana para la mayor parte de las actividades. A través de sus distintas ediciones, este festival ha llevado a cabo distintas iniciativas que apuntan al vínculo de los vecinos con los barrios que habitan: la realización de murales tangueros, la denominación y puesta en valor de la Plaza Canaro y visitas guiadas de los barrios de Parque Chas y Barrio Rawson. También se organizan otras actividades como cine, fútbol solidario, presentación de libros, clases, peña y certamen de cantores. Como dato curioso, tras la muerte del músico pionero del rock nacional Rodolfo García, se brindó un homenaje en el marco del festival en la vereda de su casa, en lo que puede entenderse como un guiño intergeneracional entre el tango y el rock, exponentes máximos de la llamada "música de Buenos Aires". Además, en el bar El Faro y en el Centro Cultural Morán, polos culturales de referencia en la zona, se organizaron diversos shows y milongas.

Al año siguiente surge el Festival de Tango de Boedo, que se caracterizará por la realización de una serie de certámenes de distintas disciplinas (baile, poesía, composición, canto y otras) que consagran ganadores todos los años. Ildfonso Pereyra, referente del festival, lo pone del siguiente modo: "Cada festival barrial va tomando ciertas características, la nuestra es trabajar y estar vinculados con el tango nuevo y la construcción de un nuevo público". No resulta menor esta toma de posición tendiente a la renovación en el género en un barrio tanguero tan tradicional signado por la famosa esquina de San Juan y Boedo descrita en "Sur", uno de los

tangos más famosos. Añade Pereyra: “Tomamos en cuenta la gran responsabilidad que nos cabe, con mucho respeto de la tradición y comprometidos en la construcción de una identidad contemporánea, vinculada con las nuevas generaciones”.

Por último, el Festival Emergente de Tango de Abasto y Almagro (FETAA) fue creado en el contexto de la pandemia del COVID-19 y su primera edición se llevó a cabo en 2021, por lo que es posterior al caso que aquí nos ocupa y que estudiaremos a continuación. Sin embargo, tiene un importante valor explicativo del fenómeno de los festivales barriales independientes. El FETAA es otra experiencia que reúne a distintos barrios en la organización, aunque en este caso no tenga que ver con un menor flujo cultural en la zona. Por el contrario, esta organización conjunta tiene que ver con que estos barrios comparten un gran circuito tanguero de bares, cafés, teatros, tanguerías, museos y hasta regalerías de souvenirs. Un aspecto singular de la zona es su mínima proporción de espacio verde: a la Plaza Almagro, de una manzana y en gran medida cementada, se agregó hace pocos años el Parque de la Estación, un pequeño espacio detrás de la estación de trenes de Once que pertenecía a terrenos ferroviarios. Junto al Pasaje Zelaya, fueron espacios inicialmente pensados como sedes del festival, aunque las complicaciones a la hora de articular con el Gobierno local impidieron su utilización. Sin embargo, el amplio circuito de espacios culturales del barrio permitieron suplir esa falta.



*Música en vivo y proyección en Le Troquet de Henry en el marco del FETAA*

Además, tuvo particular incidencia el proceso de gentrificación que vivió el Abasto en los últimos años, que provocó que muchos espacios fueran demolidos o vendidos para desarrollo inmobiliario. "El proyecto (del festival) fue mutando un poco, ya que al principio imaginábamos algo en la calle y luego no podíamos. Algunas sedes lamentablemente ya no están más", cuenta Gino Arazi, uno de sus fundadores. El festival se propuso apoyar a los lugares y a los artistas locales como "una forma de darles nuestro apoyo visibilizando las movidas y los circuitos que no son tan 'comerciales' pero a su vez son tan cotidianos para nosotrxs", dice Abril, otra organizadora. El mayor desafío fue la financiación, ya que la idea era apoyar económicamente a los artistas. Para ello, recurrieron al apoyo de Mecenazgo Cultural y de la comunidad local, principalmente bares y centros culturales.

En cuanto a la estética y principios del festival, una historiadora que participa en la organización lo define así: "Es una forma de conocer el tango barrial de Buenos Aires, lejos del *mainstream*. El tango 'posta', tango de arrabal. Es una posibilidad de encontrarse con una propuesta accesible y para todos. Creo que todos los que estamos en la organización coincidimos en que el tango tiene que ser para todos".



*Tita Merello frente al Mercado de Abasto, iconografía del FETAA*

A esta declaración en favor del acceso y la inclusión, se suma una perspectiva de género: "La imagen de Tita (Merello, cantora de tangos y símbolo de Buenos Aires) a modo icónico, en un Festival actual, es una forma de reivindicar la figura femenina en el género, situando al FETAA en un sector inclusivo que crece cada vez con más fuerza", menciona Abril, a lo que agrega que el término "emergente" estuvo dirigido a "romper un poco esa impronta de tango acartonado y macho que quedó ya aburrida y anacrónica". Destaca además la variedad de disciplinas presentes en el festival, que van desde poesía y música hasta protocolos feministas y charlas de diversa índole.

### **EL CASO DE LA SILLA EN LA VEREDA**

*Quisiera darte un tango, pasaje de mi barrio,  
que guarde los recuerdos de un bardo trovador:  
los de esos carnavales bailando en tus veredas,  
los de tu callejuela compinche del amor*

"Pasaje Timbúes"  
Letra de E. Pierro

Nos enfocaremos ahora en nuestro caso de estudio: el festival "La Silla en la Vereda" del barrio de Villa Santa Rita. Haremos un recorrido de su historia desde su fundación hasta la

actualidad a través de sus sucesivas ediciones atendiendo al desarrollo de la propuesta en el tiempo, enfocándonos en la programación artística, el formato del festival y las actividades que se fueron incorporando. Analizaremos los rasgos más característicos de esta iniciativa cultural apuntando a descubrir posibles aportes a las políticas oficiales.

"La calle es la continuación del patio por otros medios" fue la conclusión a la que llegaron algunos vecinos del Barrio Nazca, que luego de compartir un asado salieron a fumar a la vereda y constataron la calma de los pasajes de la zona. Lamentando la progresiva des-ocupación del espacio público recordaban infancias dedicadas al juego y al esparcimiento en la calle y en los clubes de barrio y otros lugares sociales de reunión que hoy están al borde de desaparecer. Coincidían en que todo ello tuvo un impacto significativo en cuanto a la construcción de lazos vecinales y cierta noción de comunidad. Por un lado, el auge de los discursos políticos de la seguridad instaló al espacio público como un lugar peligroso. A este escenario hay que sumar el exponencial crecimiento poblacional, el vaciamiento de instituciones sociales y culturales durante el neoliberalismo y una tendencia cultural al individualismo donde la interacción social pasó a ser en gran parte digital. Estas reflexiones fueron el puntapié inicial para una serie de concertaciones que darían como resultado la realización de un festival de tango independiente para el barrio.

Villa Santa Rita es un pequeño barrio residencial del noroeste de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se trata de un barrio tranquilo, familiar, con pocas avenidas comerciales y muchas calles arboladas. Es el único barrio oficial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que no cuenta con una plaza. Como contraparte, dentro de Villa Santa Rita se encuentra erigido el Barrio Nazca, una serie de pasajes que se extienden a lo largo de seis manzanas, conformando veinticuatro manzanas más pequeñas. Nació como un proyecto de casas baratas entre 1920 y 1930, así como los hay en otros puntos de la Capital: las "mil casitas" de Liniers o el Barrio Seguro en Floresta. Estas iniciativas gubernamentales estaban destinadas a paliar la crisis habitacional e higiénica que atravesó Buenos Aires con la llegada de grandes contingentes de trabajadores dispuestos a insertarse en el nuevo mundo industrial. Consistían en la construcción de casas similares entre sí, en lotes pequeños, dentro de trazados urbanos en forma de pasajes que multiplicaban la cantidad de casas construibles por manzana real. Hoy, la gran mayoría de esas casas ha sido reformada para atender al crecimiento de las familias y a nuevas comodidades, pero la identidad del barrio se mantiene intacta dado que prácticamente no hubo demoliciones.

Esto se debe al código urbanístico que rige en estos barrios, por el cual estos lotes no constituyen una posibilidad comercial explotable por el mercado inmobiliario. De todos modos, esto no impidió la construcción de una torre de más de veinte pisos frente al Barrio Nazca, por lo que los vecinos han comenzado a organizarse para resistir posibles embates municipales a la fisonomía identitaria del barrio. Respecto de la falta de espacio verde, el gobierno municipal buscó resolver la histórica demanda de los vecinos instalando un triángulo de plaza seca que de acuerdo al propio Código Urbanístico de la Ciudad, no constituye técnicamente una plaza, ya que carece de capacidad absorbente, de espacio verde y de flora. Años atrás ya había intentado hacer pasar un nuevo conjunto de juegos para niños como la tan reclamada plaza del barrio, lo cual suscitó una importante resistencia de los vecinos. Asimismo, el caso del edificio de la calle Granville, una torre proyectada en unos de los pasajes más icónicos del barrio, fue otro de los focos de conflicto entre las organizaciones vecinales y el gobierno municipal en torno a la preservación del patrimonio urbano.



*El pasaje Agente Domingo Dedico durante los preparativos para una de las ediciones del festival*

Al tratarse de un barrio residencial, pueden encontrarse muchos colegios, kioscos, cafés y almacenes en el barrio, pero la oferta cultural es limitada. Al ser un barrio retirado del centro, con poca gente de paso y casi nulo movimiento nocturno, los vecinos que buscan algún tipo de

esparcimiento acuden a distintos barrios vecinos como Flores, con sus discotecas y bares, o Villa del Parque, más asociado al circuito gastronómico. Ante este escenario de escasez de oferta cultural, comenzaron Federico Arabia y Gastón Boco a darle forma al festival alrededor de la idea de volver a ocupar el espacio público en una gran jornada cultural. Como hemos visto en el caso del festival de Urchasdonía, en los barrios más residenciales las iniciativas culturales no se extienden más allá del fin de semana o, como en este caso, de un día.

"Ahí surgió la idea de que, al ser un barrio de pasajes, se podría hacer una movida cultural en la calle, que acá funcionaría como una extensión del patio de la casa propia", explica Arabia, rememorando las reflexiones que dieron origen a la iniciativa. "Sería un espectáculo de tango de primer nivel, pero ahí sobre los adoquines en su propio barrio, cerca de casa. ¿Por qué ir al centro a escuchar tango en vivo? ¿Por qué en vez de que los vecinos viajen largas horas y gasten dinero para ver un grupo, no viene la orquesta al barrio? La idea fue haciéndose cada vez más fuerte con la ayuda de los vecinos, que se dieron cuenta que ahí hay una falta. Hay que decirlo: 'La Silla en la Vereda' nace de una necesidad: reconquistar la calle para los vecinos", completa.

A tal efecto formaron una asociación civil que llamaron "Futura Buenos Aires" y desde la cual se presentaron como una organización jurídica formal con la que aplicarían a distintas becas y subsidios otorgados por el Estado para la construcción de la propuesta. La asociación se compone de tres esferas de acción: urbanismo, espacio verde y cultura. Aunque el festival apunta a integrar todos estos pilares, Boco explica que "Futura Buenos Aires no busca sólo impulsar el festival sino también proponer cuestiones urbanísticas, estar presente cuando se discutan reformas arquitectónicas de la Ciudad o demolición de edificios". En ese sentido, han participado en audiencias públicas que trataron la venta de terrenos públicos o la construcción de edificios en zonas protegidas por el Código Urbanístico. Por eso, "La Silla en la Vereda" es, para sus fundadores, más que un festival de tango: "es una propuesta de ciudadanía: no se trata de un espectáculo cultural, sino más bien de un encuentro vecinal para promocionar la cultura en el espacio público, reflatando la idea del barrio como el lugar de comunión vecinal por excelencia". Hoy la asociación se compone formalmente de seis personas, entre ellos profesionales del derecho, la sociología y la arquitectura. Espera su inscripción en el registro público para este año, encontrándose actualmente el trámite en la Inspección General de Justicia.

La elección del nombre para el festival no fue una cuestión que dirimiera mucho tiempo a partir de la idea de Rosario Blanco, quien participó en el equipo de organización desde el inicio. "La Silla en la Vereda" es un ensayo de Roberto Arlt, uno de los íconos de la literatura porteña y alguna vez vecino del barrio. Es un texto que describe excelsamente la vida social en un barrio periférico de Buenos Aires. A través de la observación de la costumbre de sacar el asiento a la vía pública como un modo de esparcimiento y refrigeración, sobre todo en épocas calurosas, indaga acerca de la naturaleza de los vínculos vecinales en estos barrios residenciales a principios del siglo pasado:

*"Llegaron las noches de las sillas en la vereda; de las familias estancadas en las puertas de sus casas; llegaron, las noches del amor sentimental de "buenas noches, vecina" (...) estos barrios porteños, largos, todos cortados con la misma tijera, todos semejantes con sus casitas atorrantas, sus jardines con la palmera al centro y unos yuyos semiflorecidos que aroman como si la noche reventara por ellos el apasionamiento que encierran las almas de la ciudad; almas que sólo saben el ritmo del tango y del 'te quiero' (...) Algunos purretes que pelotean en el centro de la calle; media docena de vagos en la esquina; una vieja Cabrera en una puerta (...) Esto es el barrio porteño, barrio profundamente nuestro; barrio que todos, reos o inteligentes, llevamos metido en el tuétano como una brujería de encanto que no muere, que no morirá jamás (...) Y junto a una puerta, una silla (...) La silla del barrio porteño afirma una modalidad ciudadana"*

# ECOS DEL DIA

## En la realidad como en el cine.

Cuando iniciados en nuestra batalla de cinematógrafo seguimos con interés el desarrollo de una película política, estando muy lejos de creer que tal vez esas cosas se espaldaban en la realidad. Con admiración como Banerotti, esos viejos organizados como aparatos de relojería, esos combates con ametralladoras en plena calle nos parecen fríos de la imaginación del argumentador, porque si bien es cierto que en Buenos Aires no faltan asaltos, están muy lejos de ser tan fríos como los que tal vez "Elmas" nos pintan. Sin embargo la realidad de todos los días sabe de dar a los "Elmas" abstracción una categoría de veracidad que no sospechábamos en el film.



## Clara Bow se casa. ¡Llorad, amantes del celuloide!

Primeramente se anunció que Clara Bow se casaba; sus admiradores lloraron sus lágrimas todas las butacas de los cines parroquiales. Después se desmentió la noticia; los admiradores reventaron como bombas después de un buen momento.

Ahora vuelve a anunciarse, y es cierto, la boda de la traviesa estrella con Harry Richmond, actor de comedia musical: ¿qué harán sus admiradores? no lo sabemos, pero si los realistas entendidos en materia cinematográfica deben respirar con tranquilidad, pues ya llegará, dentro de dos o tres días, un nuevo desmentido o el anuncio del divorcio, que es la misma cosa.

## Los billetes falsos de lotería, el vendedor y el comprador.

Rocario, como todo el mundo sabe, es la segunda comuna de los billetes; pero de un tiempo a esta parte, en gracia de los motivos que viene indicando con sus palabras, paros y sucesos diversos, según a ser la primera comuna, o parecida.



## Un pagador asaltado y una variación al tema de los autos blindados.

Nos referíamos ayer en esta página a un suceso al automóvil blindado que había adquirido la Dirección General de Contabilidad, a fin de acudir a los pagadores y procuradores de los contribuyentes, dimes que ese automóvil fue asaltado, por considerarlo un robo, y se le asaltó de los 900 pesos que llevaba.

Como se ve, los autos blindados para pagadores no son inútiles; quizás, para cumplir el deber de seguridad necesaria de las plazas de asaltados, por o en que caso fuera mejor emplear los automóviles blindados del ejército, resaca al el centro bélico que los correspondiente, incluyendo entre los asaltados, en lugar de los autos de la policía, o de oxidarse en la guerra sin gloria de los cuarteles.

## Nueve personajes en busca de un autor.

El fallecimiento de Luciano Zucchi produjo una vacante en el círculo literario conocido con el nombre de "Los Diez", que dirige el mediano y dramático futurista Martínelli.

Claro está, era necesario alguien...

## AGUASFUERTES PORTENAS

# SILLA EN LA VEREDA

Por ROBERTO ARLT

Llegaron las noches de las sillas en la vereda; de las familias estancadas en las puertas de las casas; llegaron las noches del amor sentimental, del "buenos noches, buenas noches", el político o infortunado "¿cómo le va don Pascual?" Y don Pascual contestó y se vino los "buenos", que bien sabe por qué el modo le pregunta como le va. Llegaron las noches... Esas noches...

Yo no sé qué tienen estos barrios portenos tan felices en el día hoy el sol y tan lindos cuando la luna los recibe oblicuamente. Yo no sé qué tienen: que rete o inteligentes, vagues o activos, todos agoramos este barrio con su jardín (alto para la futura casa) y sus plantas siempre iguales y siempre distintas, y sus viajes, siempre iguales y siempre distintos, también.

Encanto matoso, dulzura melancólica, ilusión barceloní, ¡qué se yo qué tienen estas cosas!; estos barrios portenos, largos, todos cortados con la misma tijera, todos semejantes con sus gradas alveoladas, sus jardines con la palmera al centro y sus yuyos ornamentales que arman como si la noche resaca por ellas el apasionamiento que embriera las almas de la ciudad; almas que sólo saben el ritmo del tiempo y del "yo quiero". Pueria poética, eso y algo más.

Algunos purrícos que pelotean en el centro de la calle; media docena de vapores en la esquina; una voga cubera en una puerta; una mejor que muestra la esquina; donde está la media docena de vapores; los purrícos que gambetean cifras en diálogo escatológico frente al botiche de la esquina; un piano que lanza un vals antiguo; un perro que, adorado reverentemente de estropeada estropeada, se extirmina a tarascos una columna de pilas que tiene junto a las veredas de la casa; una pareja en la ventana obscura de una casa; las hermanas en la puerta; el hermano complementando la media docena de vago que barren en la esquina. Bajo es todo y nada más. Pueria poética, encanto matoso, el centro de barrio o de Buenos Aires, junto a un largo de Filiberto o de Máximo Rodríguez.

Esto es el barrio porteño, barrio profundamente nuestro; barrio que todo, nos o intaligamos, llevamos recto en el bastón como una herida de encanto que no muere, que no muere jamás.

## Nuestro anecdótico

PREFERIA LA OTRA

Un ex intendente de Buenos Aires, hombre crítico a los baj, inauguró durante su gobierno un nuevo impuesto que por su significación y permanencia quedó desfilado a ser el primer coloso de la ciudad.

El intendente, antes del acto inaugural, realizó una visita al nuevo...

La silla—  
Y junto a una puerta, una silla. Silla donde reposa la vida; silla donde reposa el "jovis". Silla simbólica, silla que se corre inventa centímetros más hacia un costado cuando llega una visita que merece consideración, mientras que la madre o el padre, dice:

—Nena: Tráete otra silla.

Silla sencilla de la puerta de calle, de la vereda; silla de amistad, silla donde se consolida un prestigio de urbanidad ciudadano; silla que se le ofrece al "propietario de al lado"; silla que se ofrece al "joven" que es...



candidato para renovar: silla que la "musa" tras apostado y con modales de duenda de casa otrora, para demostrar que es muy señorita; silla donde la noche del verano se estanca en una voluptuosa "inuya", en una charla agradable, mientras "vuelve la primavera" o mientras "in de la esquina".

Silla donde se eterniza el cansancio del verano; silla que hace ruda con otros; silla que obliga al transeúnte a bajar a la calle, mientras que la señora exclama: "¡Bueno, bien! ocupas toda la vereda".

Bajo un techo de estrellas, días de la noche, la silla del barrio porteno afirma una modalidad ciudadana.

Es el respiro de las fatigas aporreadas durante el día, es la trampa donde muchos quieren caer; silla grupadora, atragadora, sirena, sirena de nuestros barrios.

Porque al mejor pasado, pasaba para verla, nada más; pero de detuvo. ¿Quién no se para a saludar? ¿Cómo ser tan desoertes? Y se queda un rato charlando. ¿Qué mal hay en hablar? Y, de pronto, le ofrece una silla.

Uséle dice: "no, no se molestara". Pero (¿qué?) ya fue volando la "tanta" a través la silla. Y una vez la silla ahí, uséle se sentía y sigue charlando.

Silla anagradada, silla atragadora. Uséle se sentió y siguió charlando.

¿Y sabe, amigo, cómo terminan a veces esas conversaciones? En el Restorán Civil.

Tenga cuidado con esa silla. Es agoradora. Fija usted se alerta, y se está tan bien sentado, sobre todo si al lado se tiene una peteca. ¡Y usted que pensó para saludar! Tenga cuidado. Por ahí se empieza.

La otra silla—  
Esa, después, la otra silla; silla convencionalista silla de "jovis", la otra...

y galatos; silla esterilizada de pasta gruesa, silla donde hacen risueña barata de barandera y pesas mientas, todos en mangas de camarero, todos echando en boca. La luna pasa arriba sobre los techos de paja. Un bandoneón resaca broncas coreográficas en algún patio.

En un quito de puerta, puerta encalada como la de un convento, está silla. Es, del Encuentro de Segura y silla. Estil planchadora o peroladora. Los "jovis", funcionarios públicos del carro, la voga y el escotado, que la lata sobre "vergüezos". Alguno más malvado reflexiona en un ultrab. Algunas erichas grada, piensas amarguras. Y este es otro pedazo de barrio nuestro. Está sonado "Cuando Lloro, La Misma" o "La Política", impertinencia poco. Los coramios son los mismos; los pastores las mismas; los odios los mismos, las esperanzas las mismas.

Porque al mejor pasado, pasaba para verla, nada más; pero de detuvo. ¿Quién no se para a saludar? ¿Cómo ser tan desoertes? Y se queda un rato charlando. ¿Qué mal hay en hablar? Y, de pronto, le ofrece una silla.

Uséle dice: "no, no se molestara". Pero (¿qué?) ya fue volando la "tanta" a través la silla. Y una vez la silla ahí, uséle se sentía y sigue charlando.

Silla anagradada, silla atragadora. Uséle se sentió y siguió charlando.

## La sección Carreras de EL MUNDO es una de las mejor informadas. Si Ud. es aficionado al deporte hípico, no deje de leer nuestros comentarios.

Diario El Mundo, 11 de diciembre de 1929: Arlt publica "La Silla en la Vereda". Casualmente, se trataría a la postre del Día Nacional del Tango

El ensayo aborda una forma de relación social sucedida en el espacio público inmediato, en la que los niños jugaban en la calle mientras los adultos leían o mantenían cotidianas conversaciones. Esto ocurría especialmente en los barrios de pasajes, donde los lotes son pequeños y las calles menos transitadas. Arabia interpreta que en esta forma de relación social "hay un canal de comunicación que se abre, que es el salir, el estar en comunidad. Gran parte del tiempo que se le dedicaba al ocio era tiempo que se pasaba en la vereda". Salvando las distancias, este manifiesto literario trae hasta la actualidad un interrogante interesante: ¿hasta qué punto se puede promover el refuerzo de los lazos vecinales y el intercambio cultural sin disponer de la ocupación del espacio público? En este sentido, la denominación del festival no era inocente, sino que refería de forma directa no sólo a la identidad barrial sino también a la reivindicación de una costumbre y un modo de relación entre los vecinos que conforma una alternativa popular a la

des-ocupación del espacio público, a la escasez de oferta cultural en los barrios y a la tendiente centralización y masificación de los espectáculos de la agenda cultural oficial.

El proyecto fue tomando forma a partir de la incorporación al equipo de organización de algunos vecinos que se identificaron con la propuesta y estaban de acuerdo con la idea de organizar una gran jornada cultural en el barrio. A partir de allí, organizaron reuniones y abrieron instancias de dialogo en las que los vecinos participaron activamente del diseño del festival, ofreciendo sus visiones sobre la construcción del proyecto en cuanto a la propuesta artística, la logística o la obtención de recursos. Además, estos vecinos se transformaron en un recurso en si mismo al aportar sus conocimientos y su fuerza de trabajo al servicio de la organización, pues entre ellos podemos encontrar desde músicos y poetas hasta electricistas y parrilleros. A su vez, este crecimiento del equipo de organización amplió las redes de contacto y se generaron articulaciones de distintos tipos con diversas organizaciones vecinales, culturales y políticas. A través del centro de jubilados barrial en el que militaba una vecina, sumaron el apoyo de agrupaciones políticas peronistas, que coincidieron en los lineamientos culturales y sociales del festival. Esto no es de extrañar teniendo en cuenta que "Futura Buenos Aires" nace a partir de un conjunto de reclamos contra algunas políticas oficiales, mientras que el peronismo se erige históricamente en la Ciudad como una fuerza opositora. Esta articulación trajo aparejadas algunas cuestiones. En principio, definió para el festival un lineamiento político concreto, que de algún modo entraba en tensión con el carácter 'independiente' del mismo. Esto significó, en un país atravesado por la polarización política, una segmentación del público del festival. Por otro lado, habilitó el acceso a numerosos recursos disponibles para eventos de producción estatal con los que el festival no contaba, acortando los tiempos para una primera edición.

En este contexto de mínima estructura organizativa propia y de manifiesto sesgo político, se llevó a cabo lo que aquí llamaremos un antecedente a "La Silla en la Vereda", dado que el festival fue enteramente reformulado y tomó su forma definitiva en su segunda edición, cuatro años después. Este antecedente se trató de un encuentro vecinal en apoyo al candidato del oficialismo nacional Daniel Scioli, en el marco del ballotage presidencial de 2015. El encuentro tuvo lugar en la intersección de las calles Elpidio González y la avenida Nazca, en los límites del Barrio Nazca, donde se montó un escenario para el cual las organizaciones políticas aportaron toda la logística y el equipamiento. El programa cultural consistió en diversas formaciones de tango, incluyendo un trío instrumental, un dúo de guitarra y voz y solistas que interpretaron

tangos clásicos. Sobre la calle, cortada al tránsito, la venta de preparaciones dulces apuntaba a recaudar lo necesario para cubrir los gastos. Durante el transcurso de la jornada tomaron la palabra el candidato a diputado Juan Cabandié y algunos comuneros que fueron parte de la organización. Sin embargo, al comienzo se dio una situación curiosa que habría de dejar una lección para ediciones futuras. Arabia recuerda que "una señora empezó a los gritos: '¡kirchneristas! ¡son unos chorros!' mientras estrenábamos el festival... las vecinas habían llevado tortas, se había armado como una kermesse", nos dice tratando de describir el calmo panorama previo al exabrupto. "La cuestión es que una vecina le pegó una trompada y se armó un tremendo *tole tole*". Y aunque el festival pudo desarrollarse hasta el final, según él, el incidente opacó lo importante: la voluntad de los vecinos de aprovechar el espacio público y organizarse. Salvando esta cuestión, propia del proceso de polarización o 'grieta' que comenzaba a caracterizar el panorama político nacional, la iniciativa fue exitosa en cuanto a la propuesta cultural, la convocatoria vecinal y la organización logística.

Prueba de esto fue el apoyo y la voluntad de los vecinos para organizar otra edición, aunque era necesario reformular ciertas cuestiones. Este antecedente, como decíamos, dejó una lección insoslayable: en tanto el objetivo del festival era la construcción de lazos entre los vecinos del barrio, apuntando al diálogo y la generación de consensos en el marco de una gran jornada cultural, la manifestación expresa de una afinidad política partidaria se volvía un obstáculo. Si bien el festival nace como una propuesta de ciudadanía enfrentada a las políticas oficiales, fue una decisión unánime no emparentar al festival con un partido o ideología política específicos, de modo que se "abriera" la participación a todo aquel que comulgue con el ideario de "La Silla en la Vereda" en cuanto a sus reivindicaciones culturales, urbanísticas y de espacio público. "A fin de cuentas, que compartan el modelo de ciudad en el que queremos vivir", resume Boco, entendiendo que "muchos vecinos no están de acuerdo con el proyecto de país que hoy encarna el peronismo pero sí están de acuerdo con nuestras propuestas. Y al revés: gente que vota a quienes hoy son Gobierno en la Ciudad de Buenos Aires pero tienen sus diferencias y esas diferencias las compartimos". Para Arabia, esto fue de una importancia fundamental para el crecimiento del festival: "entendimos que la idea era empezar a hacer un trabajo cuya militancia no esté ligada directamente a la identidad política -si bien somos peronistas y dentro del espacio suele haber gente que comulga con estas ideas- sino que había que reforzar la acción comunal y vecinal y desde ahí potenciar las posibilidades de discutir un modelo como el que tiene el

Gobierno para la Ciudad: las plazas cerradas, el espacio público vedado, clausuras a muchos centros de cultura popular, la visión del tango, etc. Nos dimos cuenta que para desarrollar un movimiento más amplio con esto había que reforzar la acción barrial -principalmente la recuperación del espacio público y acceso a la cultura dentro del barrio-, y no partir desde la identificación política".



*El pasaje Dedico en la segunda edición de 2019, realizada el sábado 14 de diciembre*

La primera edición del festival tal cual está constituido hoy ocurrió en octubre de 2019. Los fundadores coinciden en que gran parte de la demora en organizar esta se debió a las complicaciones derivadas de la crisis económica y social que atravesó el país durante el gobierno de Cambiemos, entre ellas la falta de recursos económicos y un clima de desmotivación social y cultural entre los vecinos, producto de la crisis que vivía el país. Con la vuelta de un proyecto popular al poder, el entusiasmo en el barrio se renovó y tomó nuevo impulso la idea de reorganizar el festival. Esta nueva edición se presentó como "La Silla en la Vereda: El tango vuelve a los barrios" e introdujo importantes cambios respecto al encuentro realizado cuatro años antes.

"Ese estuvo muy bueno, muy organizado. Vinieron trescientos vecinos", recuerda Arabia. En primer lugar, esta vez el espacio sería otro: el escenario y el festival entero se montarían en el

comienzo del pasaje Agente Domingo Dedico, una de las tantas vías estrechas que caracterizan al Barrio Nazca. Esta relocalización fue fundamental en varios aspectos. En principio, materializó la idea inicial de resignificar los pasajes como espacios de recreación y comunión vecinal, en consonancia con la denominación del festival. A su vez, la utilización de este espacio público característico del barrio aumentó la identificación entre éste y la iniciativa, dando origen a la idea de que fuera un festival barrial. Por otro lado, se trata de calles silenciosas, poco transitadas, arboladas y exclusivamente residenciales, lo cual a nivel práctico favoreció en varios aspectos la realización del festival, entre ellos la acústica, la sombra durante el día y el espacio disponible en la vía pública.

Fue en una de las casas de este pasaje que comenzó a tomar forma la idea del festival. La vivienda, un ejemplar típico de la arquitectura de las llamadas "casas baratas", con su amplio patio frontal, facilitó el montaje de una base de operaciones y, con ello, la incorporación de comida caliente a la parrilla y del refrigerio de bebidas, sumado a las habituales tortas y preparaciones caseras aportadas por los vecinos. Estos recursos incorporados tuvieron una importancia fundamental para el exitoso desarrollo del festival, permitiendo que los asistentes pudieran permanecer durante toda la jornada, además de convocar nuevos públicos y mejorar la recaudación final destinada a cubrir los gastos de la organización. Además, la base de operaciones habilitó que las instalaciones eléctricas, el alquiler de equipos, la ingeniería de sonido, la iluminación, la venta de comida y bebida, la convocatoria de músicos y la logística de movimiento y acopio corrieran por cuenta del equipo de organización y no tuvieran que ser tercerizadas, generando una importante reducción de costos. Por su parte, las organizaciones políticas, asumiendo un nuevo rol de apoyo a la iniciativa desde afuera, aportaron elementos materiales y logísticos imprescindibles como el escenario y una cantidad de sillas y mesas inicial. El resto de las sillas las traerían los asistentes consigo: una idea que se mostró muy efectiva con el correr de las ediciones para la aumentar la disponibilidad de estos recursos y habilitar así la permanencia de los asistentes a lo largo del día, sobre todo de las personas mayores.



*del pasaje Agente Dedicó donde se gestó el festival funcionó como sede en 2019 y 2021*

*La casa*

Por otro lado, como decía Arabia, la convocatoria se expandió notablemente, principalmente porque el mayor tiempo de planeamiento favoreció una mayor afluencia de asistentes. Parte del público incluso se acercó de distintos barrios limítrofes invitado por algún conocido o enterado a través de las redes sociales. El despliegue de sillas entre las iniciales y las traídas por los trescientos vecinos que asistieron alcanzó casi la mitad de la extensión del pasaje. Es preciso entender el rol del público en el marco de estas iniciativas independientes como una forma de participación social. Tratándose de un encuentro vecinal, la asistencia de los vecinos con su silla, su mate, muchas veces con su grupo familiar o de amigos, ocupando el espacio público del barrio y dispuestos a disfrutar de un espectáculo cultural local, implica en si misma una declaración acerca de la forma en que quieren experimentar su propia cultura.

En cuanto a la programación, el festival comenzó a abrirle espacio a otras actividades artísticas, culturales y sociales, en una tendencia que se iría profundizando con las sucesivas ediciones. Abrió la jornada una clase de baile que dio paso a la programación musical, que se amplió en varios aspectos: se incorporaron formaciones con distintos instrumentos que interpretaron estilos de distintas épocas e incluso propuestas originales y novedosas. Se presentaron una orquesta de guitarras con repertorio criollo, dos solistas que interpretaron composiciones propias, un dúo de guitarra y bandoneón y una orquesta típica. Arabia apunta que "también participaron periodistas, historiadores, desocupados, el ferretero, el quiosquero, los carniceros de la esquina, para ayudar a armar este evento como una amalgama de colores, oficios y propuestas. Como sucede en los barrios, donde más allá de las diferencias, quienes participan de un mismo entorno y se reconocen habitantes de un espacio, interactúan y se reconocen". En este sentido, un centro cultural del barrio aportó elementos de entretenimiento para niños con el fin de generar un ambiente más familiar e inclusivo reforzado por la serenidad del pasaje. Asimismo, se incorporaron actividades más vinculadas al barrio como una ponencia a cargo de un historiador local y una exposición de fotografías del paisaje urbano santarritense.

El éxito de este evento motivó la realización de una nueva edición dos meses después, para diciembre de 2019. Ante la constatación empírica de la posibilidad de llevar a cabo el festival con los medios y recursos disponibles ciertamente arrojó un panorama de organización más sólido y solvente. La disponibilidad de la base de operaciones, la exitosa venta de comida y bebida y las articulaciones generadas con otras organizaciones, como el centro cultural Chimera que proveyó los juegos para niños o las organizaciones políticas que montaron el escenario y el

sonido, plantaron una base de certezas probadas en la práctica. Esto generó que, apoyados en las fórmulas que se habían probado exitosas en la edición anterior, el festival apuntara a crecer en otros aspectos. En cuanto a la programación musical, se incluyó un presentador de orquestas, que le imprimió un carácter más formal al espectáculo. A su vez, se incorporó un reconocido trío de músicos de la nueva generación del tango compuesto por piano, contrabajo y bandoneón. Y se sumó también la cantante Patricia Malanca, cantante de tangos con perspectiva feminista. Esto sumado a uno de los solistas de la edición anterior, Lucio Arce, y la Orquesta Típica Canyengue. Por otro lado, el festival apuntó a generar articulaciones con diversas organizaciones. Una de ellas fue La Academia Tango Club, un espacio cultural-educativo privado abocado a la enseñanza de la ejecución musical del tango. A esta comunidad de orquestas pertenece la orquesta típica que cerró nuevamente la programación musical. Otra fue la asociación vecinal Una Plaza para Santa Rita, una organización cuya lucha se centra en el crecimiento de espacio verde en el barrio. Al respecto, Arabia considera que "se trata de tejer líneas, vínculos con los vecinos para poder estar presentes y evidenciar y visibilizar tanto las necesidades que se van generando en el barrio como el atropello al que asistimos en materia de restricciones al espacio público".

La siguiente edición, planeada para el año siguiente, tuvo que esperar hasta finales de 2021 debido a la pandemia generada por el COVID-19 y las consecuentes medidas de aislamiento social obligatorio que regían en todo el territorio nacional. El nuevo contexto presentaba adversidades hasta allí desconocidas para el sector cultural, provocando el cierre de muchísimos espacios que al no recibir ingresos no pudieron hacer frente a los costos de su supervivencia. Incluso muchos bares notables -reconocidos como tales por el mismo Gobierno de la Ciudad- tuvieron que cerrar sus puertas tras décadas de historia al reclamar en vano un apoyo económico del Estado local. La ola de despidos en el sector privado y la caída en los ingresos de los trabajadores del sector informal fueron otros factores que impactaron de lleno en la economía nacional, generando un escenario de incertidumbre que, si bien se replicaba en varios países, en la Argentina se fusionaba con el acuciante fenómeno inflacionario que erosiona el poder de compra de los salarios. A su vez, desde una perspectiva sociológica, las medidas de aislamiento obligatorio generaron una reacción social que se tradujo en una "regresión" a la vida barrial, en oposición a las tendencias a la individualización y a la des-ocupación del espacio público intensificadas por la pandemia. La modalidad laboral del teletrabajo habilitó el contacto

cotidiano entre los vecinos que, obligados a permanecer en sus domicilios, recurrían a sus cercanías para mantener su vida social. Asimismo, las restricciones en la circulación favorecieron la concurrencia a los comercios barriales o "de cercanía", espacios fértiles para la interacción vecinal. Y también aumentó la utilización de espacios públicos como plazas y parques, dado que no se permitían las reuniones en lugares cerrados. Como contrapartida de este crecimiento de la vida social presencial, se intensificó el uso de redes sociales y se multiplicaron las actividades realizadas a distancia, entre ellas, las actividades culturales. De este modo, los consumos individuales terminaron por suplantar a la oferta cultural en vivo y en directo. Proliferaron los shows por *streaming*, los talleres por videoconferencia y las clases por videollamada. El fracaso de estas modalidades quedó evidenciado en el repunte extraordinario de la actividad cultural que se registró con el levantamiento de las medidas de distanciamiento obligatorio, a pesar del impacto económico sufrido. En este sentido, es notable el manifiesto de presentación de "La Silla en la Vereda", que describe al festival como "una elección estética y ética: porque el tango no se reduce a la expresión musical, al 2x4, sino que entendemos al tango como una visión del mundo. Que empieza con la filosofía cruel de no pensar más en uno mismo. Porque el individualismo está agotado. La exaltación del yo de las redes naufraga entre los 'me gustas' de una comunicación ya perimida, artificial".

En este complejo escenario social y cultural se organizó la nueva edición del festival. Al equipo de organización que se había consolidado se incorporaron voluntarios que expandieron los recursos hacia nuevas áreas. Una de ellas fue la comunicación, a partir de la que se organizó más prolijamente la difusión del festival a partir de un plan de acción en redes sociales. Otra fue la puesta en escena, una incorporación importante que apuntó a valorizar el espacio seleccionado colocando banderines y luces que cruzaban el pasaje de vereda a vereda, otorgándole una estética festiva al evento. Por último, el área audiovisual habilitó un registro documental exhaustivo y de calidad de esta edición que sirvió para la promoción del proyecto y de las siguientes ediciones. En cuanto a lo logístico, las organizaciones políticas aportaron, además del escenario y las sillas y mesas iniciales, la instalación de un baño químico que resultó fundamental para la permanencia del público en una edición que duró no menos de ocho horas, desde la tarde hasta bien entrada la noche. En cuanto a la convocatoria, se superaron los números de las ediciones anteriores: el público se extendió hasta más de la mitad del pasaje y la cantidad de sillas que trajeron los vecinos consigo excedió ampliamente las expectativas: "Hasta vimos llegar a una persona en

silla de ruedas, cuyo acompañante llevaba en el antebrazo su propia silla", rememora Arabia haciendo énfasis en el componente inclusivo.



*La Orquesta Típica Canyengue cerrando la edición 2021 del festival*

El programa musical fue más extenso que en ediciones anteriores, lo que favoreció que fuera también muy variado: a la participación de Lucio Arce, Patricia Malanca y la Orquesta Típica Canyengue, se reincorporó la orquesta de guitarras de la primera edición formal y se agregaron dos conjuntos: un trío de tangos clásicos con cantor y un cuarteto instrumental. Entre medio de los números musicales se realizó la clase de baile debajo del escenario, que contó con una afluencia intergeneracional destacable. En paralelo, se instaló una exhibición de fotografías históricas del barrio a cargo de una artista vecina. También se realizaron las actividades para niños, ya presentes en las ediciones anteriores, que favorecen la permanencia de las familias. Por último, se realizó una recolección de firmas por parte de la asociación Una Plaza para Santa Rita en apoyo a la demanda histórica de la construcción de una plaza en el barrio, en lo que significó una profundización en el vínculo de articulación entre el festival y la organización.

Un hecho a destacar durante esta edición fue que el festival fue declarado "de Interés Social y Cultural" por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Junto a los representantes de la Comuna 11, se hizo presente la diputada Claudia Neira para la entrega de un diploma a los organizadores. Al tomar la palabra, destacó en su discurso el valor de estas experiencias vecinales: "Es un gusto poder ver esta calle repleta de vecinos disfrutando un rato de la música, del arte, de estar juntos, de encontrarse", felicitando a los organizadores pero también a los vecinos "por hacer propia esta calle". Este reconocimiento de parte del Estado local,

impulsado por "Futura Buenos Aires" en conjunto con los respectivos comuneros, significa un avance fundamental para el festival en tanto implica la generación de nuevas articulaciones con el Estado y otras organizaciones y favorece la obtención de mayores recursos para el desarrollo de la propuesta. El Proyecto de Ley presentado por la asociación civil deja en claro los fundamentos del festival: "una propuesta que busca sin nostalgias, revalorizar la cercanía y el encuentro, al tiempo que interpela sobre la memoria, la identidad y la cultura popular de los porteños (...) Al mismo tiempo, esta experiencia cultural reivindica el rol del 'espacio público', como el ámbito comunitario, participativo y abierto que posibilita restituir lazos, construir identidad y elevar la calidad de vida de los ciudadanos; y la noción de 'barrio' como unidad territorial y paisaje esencial en la historia de la ciudad y de esta expresión artística".



*Declaración de Interés Social y Cultural por parte de la Legislatura porteña*

El rotundo éxito de esta edición, declamada por los vecinos y reconocida por el Estado, tuvo como única contracara la insuficiencia de la recaudación para generarles un ingreso a los artistas una vez saldados los gastos de la organización. Esto comprueba las dificultades que acarrea la cuestión del financiamiento en las producciones culturales independientes, donde la

recaudación apunta a solventar los gastos indispensables para la organización, mientras que tanto organizadores como artistas trabajan sin remuneración, y a veces incluso costeados como el traslado. Como hemos constatado en otras experiencias vecinales y en el recorrido de este festival, la cuestión de los recursos depende en gran parte de las articulaciones que se puedan generar con otras organizaciones, sean sociales, culturales o políticas.

De hecho, a mediados de 2022, se ofreció para la realización de una nueva edición de "La Silla en la Vereda" el patio del Cabildo de Buenos Aires a través de una articulación con el Estado Nacional. La idea consistió en llevar al patio del histórico edificio el programa artístico del festival, con entrada libre y acceso abierto al Museo del Cabildo. Desde ya, se trataba de una edición particular: la mayoría de las responsabilidades del equipo de organización quedaban delegadas o incluso libradas a la voluntad del espacio anfitrión, quedando a cargo suyo únicamente el espectáculo musical. Esto tuvo consecuencias de distinto signo. En cuanto a lo positivo, el hecho de dedicarse exclusivamente al armado del programa musical impulsó al equipo de organización a confeccionar un listado de artistas que reflejara las múltiples perspectivas del tango presentes en "La Silla en la Vereda". El festival convocó un conjunto de agrupaciones tangueras con distintas formaciones y repertorios: dos tríos, uno instrumental con repertorio de la década del '40 y otro con tangos cantados de autores contemporáneos, un cantor solista acompañándose al piano interpretando tangos clásicos, los ya mentados Lucio Arce y Patricia Malanca con sus aportes a la pluralidad de la propuesta, y ambas orquestas: la de guitarras y la típica, esta vez con cantor y cantora. Como contraparte, fue evidente entre el público la falta de comodidades para la permanencia en el festival, en particular la ausencia de puestos de venta de comidas y bebidas, de actividades para los niños y la insuficiencia de sillas dada la convocatoria. Esto favoreció el recambio del público que, tras ver una o dos agrupaciones, se retiraba del edificio en busca de algo de comer o beber o ante la inquietud de los niños o el hastío de los mayores. También implicó cierta prisa en los tiempos del festival y una reducción en la duración general del evento, todo ello debido a las limitadas alternativas de esparcimiento y aprovisionamiento. En cuanto a otras condiciones del festival, podemos decir que se mantuvo cierta multiplicidad de actividades culturales al permanecer abierto el Museo del Cabildo y la exposición fotográfica itinerante en el edificio lindante, perteneciente al complejo. Asimismo, se mantuvo el principio de hacerlo al aire libre, aunque no se trató de una ocupación del espacio público *per se*. Otro aspecto novedoso fue el geográfico: el Cabildo está emplazado

frente a la Plaza de Mayo, en pleno centro porteño. Esto favoreció la afluencia de gente de paso y de distintos rincones de la ciudad, restando entidad al componente vecinal y local. Sin embargo, no se puede decir lo mismo del componente identitario, plasmado en la utilización de uno de los edificios más antiguos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y de su Casco Histórico. Sin embargo, lo más rescatable fue la comprobación de que "La Silla en la Vereda" podía ser llevada a distintos barrios y hacer llegar su mensaje sin perder su esencia. Que en tanto "propuesta de ciudadanía", como la definen sus fundadores, se extiende hacia otros rincones de la ciudad donde muchas de las demandas son compartidas.



*Pareja de vecinas bailando el 2x4 con la orquesta típica de fondo. Cierre de la edición 2021*

Así fue que se programó para fines de ese mismo año una nueva edición del festival en el Barrio Obrero Marcelo T. de Alvear, un pequeño vecindario ubicado detrás del Parque Avellaneda, en el barrio homónimo de la zona oeste de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Al igual que el Barrio Nazca, se trata de un minibarrío residencial de pocas manzanas emplazado dentro de un barrio oficial que lo contiene. Como aquel, su trazado consiste en angostas calles que atraviesan grandes espacios verdes arbolados. Alrededor de su plaza central se encuentran los espacios de comunión social como lo son la iglesia y la escuela, y no cuenta con más comercios que un kiosco, un almacén y un supermercado. Es un barrio que carece de oferta cultural por su perfil marcadamente residencial, a la vez que su ubicación periférica lo mantiene

relativamente aislado de los circuitos culturales del centro. En este sentido, el ideario general de "La Silla en la Vereda" se mostró representativo de lo que sucede en otros barrios de la Ciudad que arrastran problemáticas similares en cuanto a la cultura local, el espacio público, la identidad barrial y la participación vecinal.

Además de la consolidación de este carácter itinerante, otra novedad interesante fue la profundización de la articulación con La Academia Tango Club, que proveyó para esta edición un colectivo urbano de pasajeros devenido en escenario móvil, completamente equipado para la realización de espectáculos. De este modo, recursos otrora provenientes de la articulación con otros actores, como el escenario o la conexión eléctrica, o directamente tercerizados, como el sonido, quedaron cubiertos. Este colectivo-escenario se emplazó en una de las esquinas centrales del Barrio Alvear, fomentando la convocatoria de los vecinos, la ocupación del espacio público y la activación cultural del barrio. A la variada programación habitual, se agregó otra orquesta típica con cantora, perteneciente a La Academia Tango Club y la participación del reconocido cantautor Hugo Varela, que aportó su cuota de humor al espectáculo.

Para mediados de 2023, se espera la realización de otra edición itinerante a bordo del colectivo-escenario. Esta vez la cita es en el monumento a Osvaldo Pugliese, en plena Avenida Corrientes, en el barrio de Villa Crespo.

## **CAPITULO VII. CONFRONTANDO MODELOS**

*Mi vida busca tan sólo  
la tranquilidad del viejo barrio  
Y encuentro todo cambiado  
menos tu canción, milonga mía...  
El progreso ha destrozado  
toda la emoción de mi arrabal*

J. M. Contursi

En este capítulo contrastaremos la política cultural oficial con nuestro caso de estudio. Es necesario aclarar, primeramente, que el análisis comparativo que realizaremos a continuación

tiene algunos límites. Si el Estado es el agente más influyente en la definición de políticas públicas gracias a su enorme estructura de capital humano, cultural y económico, en este caso esta declaración se torna aun más significativa: la vasta disponibilidad de recursos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires la convierte en el distrito más pudiente del territorio argentino. Esta condición, como hemos visto, trae aparejada la capacidad de definición de un rumbo de las políticas oficiales que no siempre se condice con los intereses de parte de la sociedad civil. Estas tensiones se manifiestan visiblemente en el campo de las políticas culturales, de por sí un campo de disputa entre distintas representaciones identitarias que privilegian ciertas formas y expresiones culturales sobre otras donde, como decíamos, el Estado interviene como principal agente.

La sociedad civil, por otro lado, se nuclea a través de la organización colectiva para dar forma a asociaciones y agrupaciones que planten bandera por sus propios intereses, reclamando al Estado alguna forma de participación, reconocimiento o asistencia. Estas organizaciones se financian con el aporte de sus integrantes y no tienen un fin lucrativo más allá de su misión cultural, por lo que las acciones que realizan para ese objetivo son de una escala ínfima comparándolas con los megaeventos espectacularizados de las políticas oficiales en términos de despliegue, convocatoria, etc. En este sentido, resulta imperioso analizar la política cultural oficial desde el inicio de su intervención en el tango para entender los procesos que guiaron el desarrollo de la misma. Este proceder nos asegurará encuadrar el análisis de la política oficial en una narrativa determinada que permita vislumbrar el sentido latente de estas acciones culturales; de otro modo, la diferencia de escala entre el Estado y las organizaciones de la sociedad civil podría brindarnos un panorama inexacto de la situación. Un ejemplo de esta desigualdad de recursos se da en la cuestión de la pluralidad: la amplitud del programa oficial garantiza un mínimo de diversidad dentro de la propuesta general. Del mismo modo, hay que entender que los procesos de centralización geográfica de las actividades oficiales y de concentración de las mismas en los megaeventos públicos son tendencias, y como tales dejan márgenes para excepciones, que las hay. Sin embargo, por motivos analíticos las hemos dejado de lado con el fin de sintetizar la orientación de la política cultural oficial en general, dado que de otro modo la vasta oferta cultural haría la tarea extenuante y confusa. En definitiva, apuntamos a que no puede considerarse del mismo modo el sentido de una actividad desarrollada en el marco del Festival y Mundial, con un programa de dos semanas de duración y varias sedes organizada por la gran

estructura estatal, que una actividad en un festival barrial, organizado autogestivamente y cuyo despliegue temporal y espacial es mucho menor. La diferencia de recursos entre las partes comparadas obliga a analizarlas en torno a sus objetivos y a su lugar dentro de la propuesta general, es decir, a los significados que las atraviesan, pues es a través del análisis de este tipo de eventos de carácter público que podemos acceder a los sentidos, valores y perspectivas de los actores involucrados (Stoelje y Bauman, 1988).

Esto dicho, creemos que estas propuestas pueden ser analizadas partiendo de algunas ideas conceptuales. Entre los posibles ejes comparativos, hemos desarrollado aquellos que habilitan un análisis crítico y constructivo de la política oficial con miras a la incorporación de elementos propios del fenómeno de los festivales barriales en general y de "La Silla en la Vereda" en particular. El primero de estos ejes tiene que ver con la utilización del espacio público.

Desde el inicio de la ola de festivales independientes que inundó la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el transcurso de la década pasada, la cuestión del espacio público cobró una particular relevancia. Jordi Borja (2012) lo define como el lugar "donde la sociedad se escenifica, se representa a sí misma, se muestra como una colectividad que convive, que muestra su diversidad y sus contradicciones y expresa sus demandas y sus conflictos. Es donde se construye la memoria colectiva y se manifiestan las identidades múltiples". Con el objetivo de reforzar la identidad barrial, así como fomentar la participación vecinal y ampliar las condiciones de acceso a la cultura local, estas iniciativas autogestivas han desplegado actividades en plazas, parques y calles, como también en espacios culturales barriales como milongas o clubes sociales. Mientras tanto, la política cultural oficial viró cada vez más hacia los espacios cerrados, sobre todo aquellos gestionados por el mismo Gobierno local.

En este contexto, los reclamos vecinales apuntaron a una mayor integración de los barrios donde se desarrollaban los megaeventos oficiales, que nucleaban la oferta en grandes sedes cerradas que inhabilitaban el contacto con el barrio. A este respecto, Borja argumenta que "la crisis del espacio público se manifiesta en su ausencia o abandono o en su degradación, en su privatización o en su tendencia a la exclusión. Sin espacio público potente, integrador socialmente, articulador física y simbólicamente, la ciudad se disuelve" (Borja, op. cit.). Este fue el caso de La Usina del Arte, que ha sido la sede anfitriona de varias semifinales y finales del Campeonato Mundial de Baile. Esta fue la sede que, como vimos, en 2014 fue perimetrada por

un sistema de vallas que estaba destinado a 'proteger' al público del festival, recreando un paisaje barrial ficticio que antes que integrar el barrio terminó por aislar a los concurrentes. A los cuestionamientos acerca de la 'autenticidad' de la experiencia, pobremente reflejada en las políticas oficiales, es importante destacar que este tipo de estrategias de carácter escénico aportan pocas soluciones al debate acerca de la integración del espacio público en estas actividades.

Es preciso retomar a Singer (1972), quien postula que "el espacio seleccionado para la realización del evento será particularmente significativo dado que las actuaciones ocurren en lugares especialmente diseñados. En algunos casos, edificios, escenarios, estadios u otros tipos de entornos son creados y usados exclusivamente para las actuaciones". En el caso que nos ocupa, se trata de 'puestas en escena' dirigidas a los visitantes extranjeros que retratan al tango y la idiosincrasia porteña del modo más cercano al cliché. Por su parte, muchos sectores de la sociedad civil no se identifican con este tipo de representaciones consideradas *for export* -es decir, dirigidas al mercado turístico- y reclaman una integración real de los barrios; de su circuito cultural y comercial, de la vida social de sus vecinos y de su identidad. Esto se debe a que los gobiernos "no siempre tienen demasiado presente la importancia que adquieren los lugares concretos, en cuanto espacios sociales de pertenencia y reproducción cultural necesarios para las personas y los grupos que se relacionan con el patrimonio cotidianamente" (Morel, 2017).

Volviendo a Singer (1972), hay que agregar que, en otros casos, "la actuación cultural transforma el espacio cotidiano, ya sea en la calle o en el espacio público, como lugares elegidos para danzar, servir comida, tocar música o conducir rituales". En lo que respecta a nuestro caso de estudio, la utilización del espacio público constituye no menos que una proclama fundacional. Además, el espacio seleccionado responde a la fisonomía de este barrio periférico cuya traza nos revela una inusual cantidad de estas estrechas calles que hacen a su particular identidad. La excepcional carencia de una plaza hace de los pasajes espacios predilectos para la recreación y el encuentro social. Mientras tanto, se continuará reclamando la construcción de una plaza propiamente dicha, con espacio verde y dimensiones adecuadas. Para los fundadores del festival, no se trata de "un show de tango sino de un encuentro vecinal para promocionar la cultura en la calle". Es importante destacar que este principio ha acompañado también la edición itinerante del festival. Como apunta Singer (op. cit.) "el espacio que ha sido especialmente designado y marcado para estas actividades, así como el armado del mismo, ofrece mucha información sobre

los modos de participación, los destinatarios a los que se dirige y el público previsto en la actividad cultural".

Otro eje desde el cual pensar aportes a la política cultural oficial tiene que ver con la idea de 'localía'. Este concepto tiene la ventaja de introducir desde el lenguaje deportivo la metáfora de "jugar en campo propio", a la vez que denota un sentido de pertenencia. Hemos visto que la agenda oficial fue centralizando su oferta de actividades en los barrios de mayor perfil turístico, ubicados en la zona céntrica de la ciudad. También hemos dicho que se redujeron considerablemente las sedes destinadas a estas actividades. Esta tendencia, agudizada con los años, dejó a los barrios periféricos prácticamente afuera de la política cultural oficial. Muchas organizaciones de la sociedad civil apuntaron sus críticas a un modelo cultural que funcionaba sólo unos meses al año, al compás del mercado turístico. A su vez, los espacios locales como las milongas y los centros culturales que abrían regularmente para el público local eran marginados de la programación del evento oficial.

Esta tendencia a la centralización, paulatina pero constante, instaría a organizaciones de la sociedad civil a generar iniciativas independientes y autogestivas por fuera de las políticas oficiales, construyendo un circuito cultural alternativo en los distintos barrios de la ciudad. Por eso, la centralización de la política cultural oficial resulta fundamental para entender el fenómeno de los festivales independientes, en particular de "La Silla en la Vereda".

De los casos que hemos analizado aquí, Villa Santa Rita es el barrio más lejano del centro de la ciudad en tener su propio festival independiente de tango. Este carácter periférico ha jugado un importante papel en la constitución del festival, promoviendo el acceso de los vecinos a la cultura local dentro del barrio. Sus fundadores hacen hincapié en esta intención de democratizar geográficamente la actividad cultural tanguera, para no "obligar a los vecinos a trasladarse al Centro para disfrutar de la cultura porteña". Muchos vecinos también se han mostrado enfáticos en esta cuestión, aduciendo que al asistir a las actividades oficiales dispuestas en los barrios céntricos se sentían "turistas en su propia ciudad".

En cambio, en los festivales independientes asistimos a acontecimientos culturales donde prevalece una idea de localía, que transmite sentidos de pertenencia, construye lazos vecinales y refuerza la identidad barrial. Sin dudas esto favorece la heterogeneidad del circuito de actividades culturales en torno al tango por fuera de las políticas oficiales. En el caso de "La Silla en la Vereda" en particular, estos elementos se acentúan por el carácter periférico del barrio,

condición que suele contribuir a comunidades de menor escala, más integradas y menos anónimas. A su vez, la convocatoria a artistas locales tiende a la construcción de un circuito cultural para la periferia, multiplicando la oferta de actividades a lo largo del año en la Ciudad.

La participación social es el tercer eje desde el cual analizaremos comparativamente estas dos propuestas culturales, entendiéndola como un "encuentro de prácticas e iniciativas de distintos actores" (Unda, 2007). En principio hay que recordar que, si bien el desarrollo de la política cultural oficial tendió a la concentración de la actividad tanguera en los megaeventos oficiales, en principio hubo una política complementaria dirigida al público local de los distintos barrios que tendía a la utilización de los espacios culturales barriales y fomentaba en varios niveles la participación vecinal (Morel, 2013a). Sin embargo, la incidencia del mercado turístico en las políticas oficiales favoreció, a la par de la centralización geográfica, la concentración de la oferta cultural oficial en los megaeventos públicos y masivos.

De este modo, la articulación con las organizaciones de la sociedad civil fue vista más como un estorbo para los planes oficiales antes que una herramienta para extender la política oficial a todos los rincones de la Ciudad. Los vecinos, viendo este proceso desde afuera, decidieron organizarse y llevar a cabo sus propias iniciativas culturales en distintos barrios de la ciudad con la participación como premisa inicial. "La Silla en la Vereda" surgió, como vimos, a partir de una voluntad inicial de cinco vecinos que querían incidir en la cultura barrial, que a su vez convocaron a los vecinos que quisieran sumarse, organizando reuniones preparativas, repartiendo las responsabilidades y previendo los recursos necesarios para llevar a cabo el festival. En la edición 2021, por ejemplo, un vecino que fue parte de la organización realizó la instalación eléctrica exterior. Algunos se desempeñaban como artistas en el marco de las actividades culturales, mientras que otros atendían la parrilla y la venta de comestibles y bebidas. También participaron de la organización vecinos de otras asociaciones, habilitando procesos de articulación que favorecieron la visibilización de reclamos o la incorporación de nuevas actividades culturales al festival. En este sentido, la participación toma varias formas: desde el involucramiento corpóreo en las tareas necesarias para el desarrollo del festival hasta el voto en los procesos de toma de decisiones.

También es de destacar la articulación con organizaciones políticas que muchas veces han habilitado recursos imprescindibles para la realización del festival. La acción de los comuneros contribuyó materialmente a la organización del festival a partir de la instalación del escenario,

provisión de mesas y sillas y, posteriormente, del baño químico. Pero sin dudas su aporte más significativo fue la vía de comunicación facilitada entre el festival y el Estado. Este acontecimiento cultural ha venido a reunir a sectores de la sociedad civil con representantes del poder estatal, habilitando la transmisión de propuestas y reclamos y generando una instancia de comunicación a partir de la participación social. En este marco debe ser entendida la Declaración de Interés Social y Cultural de la Legislatura Porteña, entregada de manos de la diputada Claudia Neira a Arabia y Boco. Este tipo de vinculaciones entre el Estado y la sociedad civil a través del acontecimiento cultural son fundamentales para la multiplicación de estas iniciativas y el direccionamiento de recursos hacia ellas.

Otra forma de abordar el festival desde el concepto de participación es analizar el rol que cumple el público durante la jornada. Desde ya, se trata de un público más integrado a la propuesta que en las políticas oficiales, donde se suele limitar al rol de espectador pasivo de los espectáculos ofrecidos. En "La Silla en la Vereda", la disposición del espacio en el festival favorece un vínculo directo entre artistas y público. Las mesas dispuestas sobre la calle permiten disfrutar del espectáculo musical en un ambiente relajado a la vez que habilitan lugar para el esparcimiento y el intercambio con otros concurrentes. Además se convoca a los vecinos a una clase de baile a la gorra para todas las edades y niveles, integrando definitivamente al público al programa tanguero. El rol del público aquí se vuelve no sólo más activo sino también constitutivo del carácter popular del evento, ya que al decir de sus fundadores, se trata más de un encuentro vecinal que de un espectáculo de tango.

Finalmente, analizaremos la pluralidad de ambas propuestas. Por pluralidad entendemos la capacidad de representar e involucrar diferentes perspectivas, ya sea respecto de las actividades de la programación artística y cultural del festival como de las condiciones de acceso e inclusión de distintos públicos.

El impulso turístico que orientó a la política cultural oficial tuvo como principal consecuencia estética la consolidación de un tango *for export*. Esta versión del tango apuntada al público extranjero está basada en la exageración de ciertos rasgos tradicionales del género devenidos en cliché y la repetición de un repertorio de tangos de fama internacional (Liska y Venegas, 2017). En cuanto al baile, se manifiesta en la espectacularización de la danza coreografiada de carácter sensual, sin pretensiones de valor de 'autenticidad' sino más bien apoyada en la exaltación de ciertos componentes anacrónicos del tango que lo retratan como un

género exótico y pasional. La consolidación de la influencia del mercado turístico en el mundo del tango provocó una homogeneización en la oferta de orquestas, que centraban sus repertorios en "lo que vende" porque era lo que pedían los dueños de las tanguerías y locales bailables en función de su público, mientras que los músicos decían no verse beneficiados por el boom turístico en términos económicos (op. idem). Sin embargo, esa fue la corriente estética que dominó el tango de principios del siglo XXI en Buenos Aires. Y si bien no podemos decir que se trató de una orientación estilística promovida por la política cultural oficial, sí podemos afirmar que la vinculación entre la revitalización del tango y la explotación del mercado turístico fue fundamental para su éxito.

Por otro lado, la concentración de las actividades oficiales en los megaeventos públicos generó un circuito donde se privilegió la participación de artistas de gran convocatoria y restó lugar a ciertas expresiones alternativas. El crecimiento de estos eventos culturales jugó un papel preponderante en la definición de una estética para el tango con alcance internacional, masiva y popular. Este fue uno de los reclamos fundacionales comunes en muchos festivales barriales: el espacio para la diversidad. Esto se ha manifestado en la incorporación de numerosas disciplinas artísticas, actividades culturales, subgéneros musicales y otras formas de la expresión tanguera en los programas de todas las iniciativas independientes analizadas -algunas más que otras-, que además tendieron a la inclusión de públicos diversos.

En el caso del festival "La Silla en la Vereda", la pluralidad de la propuesta es un objetivo deliberadamente buscado. Partiendo de la programación musical, ha incorporado a lo largo de sus ediciones los más diversos formatos de interpretación del tango; dúo, trío, orquesta de guitarras, orquesta típica, cantores, cantoras. Asimismo, la variedad se da en los repertorios de estas formaciones. Tangos de todas las épocas, desde la vieja guardia hasta hoy, pasando por los mayores exponentes del género. Incluso tangos de autoría propia de diferentes artistas que fueron parte de la programación en distintas ediciones. La participación de Hugo Varela en la última edición itinerante, con su perfil humorístico, fue otro ejemplo. A su vez, conviven dentro del festival diversos estilos que son propios del género: aquellos más ligados a lo tradicional o lo campero hasta propuestas más innovadoras que indagan en la necesidad de un tango feminista. Se trata de una programación musical que apunta a representar las múltiples cosmovisiones y adhesiones identitarias que promueve el tango como expresión 'viva', con el objetivo de recuperar ese valor identitario para la cultura local.

Pero la pluralidad en el festival se hace presente de otras maneras que exceden lo estrictamente musical. Una de ellas es la incorporación de distintas disciplinas como la fotografía artística o la historiografía barrial a cargo de vecinos que se sumaron al evento. Otro ejemplo es la participación de las asociaciones vecinales que hicieron uso de la palabra para visibilizar demandas y reclamos de los vecinos del barrio. Pero también vemos pluralidad en la propuesta gastronómica: a precios populares suelen ofrecerse sandwiches parrilleros para el cómodo consumo en el espacio público, y en un gesto inclusivo se ofrece una alternativa vegana. Durante las reuniones preparativas se pensó en función de la popularidad de estos alimentos y bebidas, tanto en términos identitarios como económicos, favoreciendo las condiciones de acceso: todo esto contribuye sin duda a la asistencia y permanencia de los distintos públicos, ya sean familias enteras, grupos de amigos, parejas de distintas edades o algún vecino que fue por su cuenta. También se pensó en este sentido el desarrollo de actividades infantiles, en pos de la permanencia grupo familiar.

MODELOS EJES	POLITICA CULTURAL OFICIAL	"LA SILLA EN LA VEREDA"
ESPACIO PÚBLICO	Utilización de sedes en espacios cerrados Falsa integración de los barrios	Ocupación del espacio público Inserción en el paisaje urbano barrial
LOCALÍA	Centralización de la oferta cultural en los barrios turísticos del Casco Histórico	Anclaje en la identidad barrial y en las necesidades de la población local
PARTICIPACIÓN	Verticalismo en el diseño de las políticas Ficción de participación	Horizontalidad procesos de toma de decisiones Participación real
PLURALIDAD	Construcción de una perspectiva del tango a la medida del mercado turístico internacional	Inclusión de múltiples cosmovisiones, formatos, estilos y perspectivas del tango

La definición de este conjunto de ejes a partir de los cuales hemos contrastado estas propuestas guarda una estrecha vinculación con los aspectos que Carlos Mangone (2005) juzga relevantes a la hora de analizar una política cultural. Los sujetos sociales involucrados, primeramente, que en este caso refieren al Estado municipal y a la sociedad civil, nucleada en distintas organizaciones vecinales. También los artistas, organizadores, público, trabajadores de

la cultura y otros actores implicados. Luego, la cuestión de los formatos es de una importancia central en este trabajo, desde la espectacularización de los megaeventos públicos hasta las iniciativas barriales que conjugan la utilización de los espacios culturales locales y la ocupación del espacio público. A partir de éstos podemos recabar mucha información sobre el público al que se dirige cada propuesta y las representaciones culturales que se ponen en juego, entre otros aspectos (Singer, 1972). En tercer lugar, los sistemas de participación refieren a las formas que toma el involucramiento de la sociedad civil en el diseño de políticas culturales, que como hemos visto resulta un pilar imprescindible para el fenómeno de los festivales barriales, mientras que en la política oficial fue tomando cada vez menor relevancia. El cuarto aspecto es el carácter manifiesto o latente de una política cultural. En este caso, hemos de relacionarlo con el direccionamiento de las políticas en torno a sus objetivos. La política cultural oficial en torno al tango estuvo ciertamente influida por el auge del mercado turístico y la decisión del Gobierno local de impulsar este mercado desde el área de Cultura. Por otro lado, las iniciativas barriales tienden a disputar espacios de participación en la cultura local para aumentar el impacto de las organizaciones de la sociedad civil en la definición de las políticas públicas. Finalmente, la cuestión de los valores culturales y las normas estéticas que promueve cada propuesta cobran relevancia en este trabajo a partir de la diferenciación de circuitos en el mundo del tango que siguió al auge turístico, generando una segmentación del público (Liska y Venegas, 2017) que derivó en la construcción de un tango *for export*, de poco valor en cuanto a su autenticidad y ligado al imaginario del cliché. El origen de los festivales barriales mucho ha tenido que ver con la defensa de una perspectiva cultural para los propios ciudadanos porteños.

## CONCLUSIONES

A modo de cierre, queremos hacer pie en algunas cuestiones que se desprenden de esta investigación, en particular aquellas que contienen un potencial contributivo hacia la construcción de una política cultural para el tango que vuelva a dirigirse a la población local y al mercado interno. Resulta evidente que grandes sectores de la sociedad civil se ven excluidos de

las políticas oficiales no sólo en términos de participación sino también en las representaciones estéticas que éstas se encargan de jerarquizar y en la orientación general hacia el beneficio económico proveniente del mercado turístico.

El tango ha sido elevado legalmente a la categoría de Patrimonio Cultural, y sin embargo podemos afirmar que esta protección tuvo como objeto la visibilización del género como 'marca país' en un contexto de competencia internacional antes que un desarrollo interno que fomentara el crecimiento de la cultura local, de su industria, de sus trabajadores y de su público. Ya en 2007 un estudio encargado por la gestión de Telerman en el Gobierno de la Ciudad reconocía las contradicciones entre una lógica mercantil asociada al turismo extranjero frente al desarrollo de un mercado interno que garantice las condiciones para una mayor pluralidad de propuestas artísticas y de mejores condiciones de acceso y participación para el público local (Marchini, 2007). En este sentido, la preservación del patrimonio cultural está llamada a garantizar "las condiciones materiales necesarias para la existencia de dichas expresiones patrimonializadas", por lo que hay que tener en cuenta "la complejidad de las dinámicas y las prácticas culturales que se pretende proteger" (Tamaso Sáez, 2005).

A partir del estudio del fenómeno de los festivales barriales en general y de "La Silla en la Vereda" en particular puede verificarse un repertorio relativamente unificado de demandas desde la sociedad civil hacia el Estado local. Estos reclamos se convirtieron en iniciativas y fueron dándole distintas formas a los festivales autogestivos que iban surgiendo de acuerdo a la fisonomía e identidad propia de cada barrio. No obstante, es claro que este fenómeno nació a partir de los propios límites que el Gobierno local imprimió a los procesos de participación para el diseño de las actividades oficiales. Asimismo, es notorio que, en su etapa inicial, el Festival BA Tango contaba con una política complementaria que acercaba estas actividades a los barrios a través de instituciones y organizaciones civiles. De este modo, cabe preguntarse por qué las iniciativas independientes y la política cultural oficial deben correr por circuitos separados -o más bien opuestos- si entendemos que el potencial de las primeras se vincula directamente con los déficit de la segunda. En este sentido, la articulación entre el Estado y la sociedad civil se revela imprescindible a la hora de pensar una política cultural integral que, sin desdeñar su faceta turístico-comercial, contemple el valor identitario y patrimonial que el tango tiene para la población local.

El nuevo escenario de posibilidades toma mayor dimensión si pensamos que los festivales independientes, en tanto acciones culturales tendientes a la participación y democratización, amplían la oferta cultural, impulsan el acceso y alientan la innovación y los proyectos alternativos, a la vez que generan sus propias "estrategias, trayectorias y proyectos a partir de un presente coyuntural que en términos de políticas oficiales no alcanza a atender a las diversas y extensas demandas de los protagonistas que viven y hacen día a día el tango en Buenos Aires" (Morel, 2013b).

En cuanto al rol del Estado, los estudios contemporáneos que abordan la vinculación entre política pública y expresiones culturales no se limitan ya al análisis de las agencias gubernamentales sino que otorgan una importancia fundamental a las prácticas y formas de producción con las que contribuyen los agentes sociales no estatales como son las organizaciones vecinales. Vich (2014) verifica una "tensión entre un Estado que debe asumir ciertos roles dirigentes y, al mismo tiempo, observar cómo la sociedad lo obliga a posicionarse como un promotor o facilitador de iniciativas propuestas desde otros lugares". Morel (2017), por su parte, destaca que "esta definición amplia de las políticas culturales destaca el rol activo y los intereses muchas veces en disputa de los agentes sociales que intervienen en este campo, al mismo tiempo que reconoce los posicionamientos de poder desiguales y las relaciones de fuerza que operan en la configuración de estos procesos".

Esta asimetría de fuerzas es la que vuelve indispensable la intervención de un Estado activo en la promoción y difusión de los festivales barriales, que limitados en sus recursos ven en peligro su continuidad. En este sentido, vale recordar que en la propia legislación patrimonialista de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se le reconoce la capacidad de subsidiar organizaciones civiles relacionadas con el tango, lo cual no ha sucedido en ninguno de los casos analizados. Por otro lado, debe ser recuperada la función de protección del Estado sobre las múltiples versiones de identidad cultural, y no limitar su rol en el área de la cultura a la realización de producciones oficiales. García Canclini (2005) se refiere a esto al afirmar que "desarrollar la cultura en nuestras sociedades multiculturales no debe ser sinónimo de privilegiar una única tradición, o una cultura nacional. Así se corre el riesgo de que solo encuentren lugar las diferencias comercializables, y que la gestión concentrada en los mercados empobrezca las opciones". Para esto, lo primero que hay que pluralizar son los actores que intervienen en la generación, diseño y producción de la política cultural. El acaparamiento del Estado respecto de estas funciones, como

hemos visto, ha generado innumerables demandas de distintos sectores del mundo del tango que a su vez han desarrollado sus propias iniciativas culturales marginadas del circuito oficial. En este sentido, "es necesario avanzar hacia una gobernanza más participativa, que incluya a los miembros de la comunidad tanguera generando redes inter-organizacionales más sólidas, a los fines de lograr la sostenibilidad del recurso y una distribución más equitativa de los beneficios del proceso de patrimonialización" (Leonardi, Elías y López, 2020).

Ante la crisis de representatividad que atraviesa hoy la política cultural oficial para el tango en la Ciudad, creemos que es un gran momento para discutir posibles estrategias de articulación entre el Estado local y las organizaciones civiles que llevan a cabo sus propias iniciativas culturales como lo son los festivales barriales independientes.

Por último, me referiré a una iniciativa articulada entre el Estado nacional y la sociedad civil que no sólo comparte muchos de los valores y sentidos contenidos en el fenómeno de los festivales barriales sino que también ha tenido mucho éxito: el proyecto "Milongas de Carnaval" estudiado por Liska y Venegas (2017). Esta iniciativa de la agrupación "El tango será popular o no será nada" consistió en la organización de una serie de milongas en el espacio público, en distintos barrios de la Ciudad, entre 2014 y 2015. De acceso libre y gratuito, el proyecto tuvo como eje "la expresión del baile como vertebrador de otros lenguajes y como posibilidad concreta de encuentro social" (op. cit.). La reivindicación de un tango de carácter popular, la recuperación del espacio público con fines culturales y la inclusión de distintas perspectivas dentro del género emparentan decisivamente este proyecto con nuestro caso de estudio. El mismo contó con el apoyo económico del flamante Ministerio de Cultura de la Nación, que a través del programa "Tango de mis amores" resolvió difundir el tango atendiendo a su componente tradicional así como a las nuevas expresiones del género: "El acento estaba puesto en generar un doble movimiento para ampliar los alcances de esta expresión rioplatense dentro de una lógica de construcción y fortalecimiento de lazos nacionales: por un lado, proyectar estas producciones que surgían principalmente de la Ciudad de Buenos Aires y llevarlas al resto del país; por el otro, brindar apoyo a diferentes iniciativas autogestivas tanto del interior del país como de la Ciudad de Buenos Aires" (op. cit.). Queda claro a partir de este caso que las iniciativas autogestivas que proponen una mayor vinculación con el público local desde una concepción popular y plural del tango pueden tener lugar en el diseño de una política cultural

integral. Este tipo de experiencias de articulación entre Estado y sociedad civil son aquellas que hoy el tango en la Ciudad está reclamando.

## **BIBLIOGRAFÍA**

MENDIZÁBAL, N. (2006). "Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa". En Vasilachis de Gialdino, I. (Coord.); Estrategias de investigación cualitativa. Gedisa.

VASILACHIS DE GIALDINO, I. (Coord.) (2006). "Estrategias de investigación cualitativa". Gedisa.

OSZLAK, O. y O'DONNELL, G. (1981). "Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación". CLACSO.

O'DONNELL, G. (2008). "Algunas reflexiones acerca de la democracia, el Estado y sus múltiples caras". Revista Reforma y Democracia, n°42. Centro Latinoamericano de Administración para el Desarrollo.

BOURDIEU, P., CHAMBOREDON J. C. y PASSERON J. C. (1975) "El oficio del sociólogo". Siglo XXI.

MELLA, ORLANDO (1998) "Naturaleza y orientaciones teórico-metodológicas de la investigación cuantitativa". [En línea] Disponible en [http://www.aristidesvara.net/pgnWeb/metodologia/disenos/metodo\\_cualitativo/invescualitativa\\_aristidesvara.pdf](http://www.aristidesvara.net/pgnWeb/metodologia/disenos/metodo_cualitativo/invescualitativa_aristidesvara.pdf)

TAYLOR, S. J. y BODGAN, R. (1984). "Introducción a los métodos cualitativos de investigación". Paidós.

SAUTU, R. (2011). "Acerca de qué es y no es investigación científica en ciencias sociales". Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

BELLONI, P. y CANTAMUTTO, F. (coords.) (2019). "Economía política de Cambiemos. Ensayos sobre un nuevo ciclo neoliberal en Argentina". Batalla de Ideas.

GARCÍA DELGADO, D., RUIZ DEL FERRIER, C. y ANCHORENA, B. (2018) "Elites y captura del Estado. Control y regulación en el neoliberalismo tardío". FLACSO.

MOREL, H. (2009). "El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la Ciudad de Buenos Aires". Cuadernos de Antropología Social n°30.

MOREL, H. (2013a). "Políticas locales y tango en la ciudad: activaciones patrimoniales, turismo cultural y megaeventos en Buenos Aires". X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

MOREL, H. (2013b). "Buenos Aires la meca del tango: procesos de activación, megaeventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local". Publicar en Antropología y Ciencias Sociales n°15.

MOREL, H. (2017). "Se armó la milonga: acerca de las políticas, el patrimonio y los espacios de baile de tango en la ciudad de Buenos Aires, Argentina". Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología n°27.

LISKA, M. y VENEGAS, S. (2017). "Por el tango: Algunas reflexiones sobre la generación cultural estatal". El búho y la alondra [En línea] Disponible en: <https://www.centrocultural.coop/revista/tangram-buenos-aires/por-el-tango-algunas-reflexiones-sobre-la-generacion-cultural-estatal>

DÍAZ MARCHI, D. (2008). "Tango: recurso cultural estratégico". V Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata.

LEONARDI, V., ELÍAS, S y LOPEZ, M. (2020). "La legislación y las políticas culturales en el proceso de patrimonialización del Tango en Buenos Aires, Argentina". Culturas. Revista de Gestión Cultural n°7.

NOMDEDEU, V. (2007). "Marca Argentina. El tango, identidad cultural de la ciudad de Buenos Aires". (Tesis de Grado). Facultad de Ciencias Económicas. Universidad Nacional de La Plata.

CANTAMUTTO, F. y SCHORR, M. (2022). "El gobierno de Alberto Fernández: balance del primer año de gestión. Una mirada desde la economía política". Revista electrónica de estudios latinoamericanos n°20.

MANGONE, C. (2005). "Algunos aspectos de las políticas culturales". Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura n°1.

MANGONE, C. (s.f.). "Diez proposiciones sobre políticas culturales". Mimeo.

ROBIROSA, M (1998). "La participación en la gestión: justificación, malos entendidos, dificultades y estrategias". Mimeo.

ROBIROSA, M. (1990). "Turbulencia y planificación social". Siglo veintiuno.

ISUANI, A. (2020). "El concepto de Estado: ¿entendemos lo mismo? Estado abierto". Revista sobre el Estado, la administración y las políticas públicas n°5.

GARCÍA CANCLINI, N. (1987). "Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano" en *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo.

GARCÍA CANCLINI, N. "¿Quiénes están autorizados a producir cultura? (Todos tienen cultura: ¿quiénes pueden desarrollarla?)". Conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo". 2005.

AGUILAR VILLANUEVA, L. (2012). "Introducción" en *Política pública*. Siglo veintiuno.

TAMAYO SÁEZ, M. (1997). "El análisis de las políticas públicas", en BAÑÓN Rafael y CARRILLO, Ernesto (comp). Alianza Universidad. Madridgraph.

UNDA, M. (2007). "¿Cada cual atiende su juego? Participación y cohesión social". FLACSO.

YÚDICE, G. (2002). "El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. Gedisa.

ROSSI, D. (2016). "Acceso y participación: el desafío digital entre la garantía de derechos y la restauración desreguladora". Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

CANTO SÁENZ, R. (2012). "Gobernanza y democracia: de vuelta al río turbio de la política". [En línea] Disponible en [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext) [HYPERLINK](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-10792012000200002)  
"[https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-10792012000200002](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-10792012000200002)"& [HYPERLINK](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-10792012000200002)  
"[https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-10792012000200002](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-10792012000200002)"pid=S1405-10792012000200002

BORJA, J. (2012). "Espacio público y derecho a la ciudad". [En línea] Disponible en: chrome-extension://efaidnbmnnnibpajpcglclefindmkaj/https://debatstreballsocial.files.wordpress.com/2013/03/espacio\_publico\_derecho\_ciudad\_jordiborja.pdf

VICH, V. (2014) "Desculturalizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política". Siglo XXI. .

AGUILAR CRIADO, E. (2005). "Patrimonio y Globalización: El recurso de la cultura en las Políticas de Desarrollo Europeas." Cuadernos de Antropología Social, n°21. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

CRESPO, C. y LANDER, E. (2001). "Pa' que baile la ciudad. El tango, el patrimonio y el turismo cultural." Ponencia presentada en las II Jornadas de Patrimonio Intangible.

CRESPO, C. y LANDER, E. (2000). "El tango, el patrimonio y la cultura desde la mirada oficial". Ponencia presentada en el IV Congreso Argentino de Antropología Social.

LANDER, E. (2000). "Una discusión teórico conceptual para la aproximación a las políticas culturales: el caso del tango". Cuadernos de Antropología Social n°11. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

MARCHINI, J. (2007). "El tango en la economía de la ciudad de Buenos Aires". Observatorio de Industrias Culturales. Subsecretaría de Industrias Culturales. Ministerio de Producción.

CRUCES, F. (1998). "Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología". Alteridades n°8.

PRATS, L. (1997). "Antropología y Patrimonio". Ariel.

PRATS, L. (2005). "Concepto y gestión del patrimonio local". Cuadernos de Antropología Social n° 21. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

ROSAS MANTECÓN, A. (1998). "Presentación". Alteridades n°8.

SANTANA TALAVERA, A. (2003). "Turismo cultural, culturas turísticas". Horizontes Antropológicos n°20

SINGER, M. (1972). "When a Great Tradition Modernizes". University of Chicago Press.

STOELJE, B. y BAUMAN, R. (1988). "The Semiotics of Folkloric Performance". The Semiotic Web

BAUMAN, R. (1994). "American Folklore Studies and Social transformation: A performance-Centered Perspective". Text an Performance Quartely n° 9.

GOBELLO, J. (1999). "Breve Historia Crítica del Tango". Corregidor.

D'AMORE, A. (2006). "El tango: ¿es o se hace?" en *El tango mañana. Los desafíos de la música popular porteña de cara al futuro*. Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

CAROZZI, M. J. (2005). "La edad avanzada como valor en el tango bailado en Buenos Aires". Cuestiones Sociales y Económicas n°6.

LACARRIEU, M. y RAMOS, C. (2013). "Patrimonio Cultural Inmaterial, Identidad y Turismo. El tango como expresión Rioplatense". Cátedra UNESCO de Turismo Cultural. Universidad Tres de Febrero.

URSINO, S. (2007) "Participación ciudadana y democracia en la gestión pública: Análisis del plan estratégico del Municipio de La Plata". Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

GONZÁLEZ BRACCO, M. (2013). "¿La porteñidad en riesgo de extinción? Vecinos de la Ciudad de Buenos Aires en defensa de la identidad barrial". Bifurcaciones. Facultad de Ciencias Sociales y Económicas. Universidad Católica del Maule.

GÓMEZ SCHETTINI, M., ALMIRON, A. y GONZÁLEZ BRACCO, M. (2011). "La cultura como recurso turístico de las ciudades: El caso de la patrimonialización del tango en Buenos Aires, Argentina". Estudios y Perspectivas en Turismo n°20.

GÓMEZ SCHETTINI, M., ALMIRON, A. y GONZÁLEZ BRACCO, M. (2011). "El rol de la cultura y el turismo en la patrimonialización de las ciudades: El caso de Buenos Aires". CONICET.

PIGNA, F. (2020). "Gardel". Planeta.

LAMAS, H. y BINDA, E. (1998). "El tango en la sociedad porteña (1880-1920)". [En línea] Disponible en: [https://www.academia.edu/75110761/El\\_tango\\_en\\_la\\_sociedad\\_porte%C3%B1a\\_1880\\_1920\\_Hugo\\_Lamas\\_y\\_Enrique\\_Binda](https://www.academia.edu/75110761/El_tango_en_la_sociedad_porte%C3%B1a_1880_1920_Hugo_Lamas_y_Enrique_Binda)

VEGA, C. (1936): "Danzas y canciones argentinas" (citado en Carretero, 1999).

SALAS, H. (1986). "El Tango". Planeta.

GARCÍA BRUNELLI, O. (s. f.). "Gardel músico. Su proyección en la historia del tango". Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

VARCHAUSKY, I. (2018). "El contrabajo en el tango". Tango sin fin.

BENEDETTI, H. (2017). "Nueva historia del tango" (2da edición). Siglo veintiuno.

CARRETERO, A. (1999). "Tango. Testigo social". Continente.

VARELA, G. (s.f.). "Tango, historia y política". [En línea] Disponible en [https://www.academia.edu/6569148/Tango\\_historia\\_y\\_politica](https://www.academia.edu/6569148/Tango_historia_y_politica)

ARLT, R. (1929). "La Silla en la Vereda". Diario El Mundo.

VARELA, C. (2020). "Realidad actual de la Ley 130, o Ley de Tango, en la Ciudad de Buenos Aires". Revista Con Fervor [En línea] Disponible en <https://fervor.com.ar/realidad-actual-de-la-ley-130-o-ley-de-tango-en-la-ciudad-de-buenos-aires/>

CASULLO, M. (2015). "Argentina: del bipartidismo a la 'democracia peronista'". Revista Nueva Sociedad N°258 [En línea] Disponible en <https://nuso.org/articulo/argentina-del-bipartidismo-la-democracia-peronista/>

CASULLO, M. (2016). "El gobierno de Mauricio Macri: entre lo nuevo y lo viejo. Revista Nueva Sociedad [En línea] Disponible en <https://nuso.org/articulo/el-gobierno-de-mauricio-macri-entre-lo-nuevo-y-lo-viejo/>

SALAS OROÑO, A. y CALDERÓN CASTILLO, J. (2019). "Elecciones en Argentina: sistema político y agenda". Centro Estratégico Latinoamericano de Geopolítica [En línea] Disponible en <https://www.celag.org/elecciones-argentina-sistema-politico-agenda/>

VOMMARO, G. (2019). "De la construcción partidaria al gobierno: PRO-Cambiemos y los límites del 'giro a la derecha' en Argentina". Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Los Andes, Colombia.

NATANSON, J. (2021). "Las batallas de Alberto Fernández". Revista Nueva Sociedad N°292 [En línea] Disponible en <https://nuso.org/articulo/las-batallas-de-alberto-fernandez/>

GONZALEZ MONTE, L. (2022). "El Gobierno cumple tres años con crecimiento, inflación, y las elecciones en el horizonte". Télam [En línea] Disponible en <https://www.telam.com.ar/notas/202212/613680-gobierno-alberto-fernandez-analisis-gestion-3-anios.html>

## **FUENTES CONSULTADAS**

Documentos jurídicos:

Ley N° 24.684/1996. Honorable Congreso de la Nación Argentina. Publicada en el Boletín Oficial de la República Argentina N° 28.469, 2 de septiembre de 1996. Ley Nacional de Tango.

Ley N° 130/1998. Honorable Congreso de la Nación Argentina. Publicada en el Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires N° 616, 22 de enero de 1999. Ley de Patrimonialización del Tango.

Decreto N° 3.781/1977. Poder Ejecutivo Nacional. Publicado en el Boletín Oficial de la República Argentina N° 23.815, 23 de diciembre de 1977. Día Nacional del Tango

Decreto N° 1.235/1990. Poder Ejecutivo Nacional. Publicado en el Boletín Oficial de la República Argentina N° 26.921, 10 de julio de 1990. Creación de la Academia Nacional del Tango.

Decreto N° 297/2020. Poder Ejecutivo Nacional. Publicado en Boletín Oficial de la República Argentina, 19 de marzo de 2020. Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio.

Decreto N° 125/2021. Poder Ejecutivo Nacional. Publicado en Boletín Oficial de la República Argentina, 27 de febrero de 2021. Distanciamiento Social Preventivo y Obligatorio.

Ley N° 23.980/1991. Honorable Congreso de la Nación Argentina. Publicada en el Boletín Oficial de la República Argentina N° 27.223, 19 de septiembre de 1991. Creación del Instituto Nacional del Tango.

Ley de Protección, difusión y promoción integral del Tango (2020). [En línea] Disponible en <https://www4.hcdn.gob.ar/dependencias/dsecretaria/Periodo2020/PDF2020/TP2020/5822-D-2020.pdf>

Proyecto de Declaración ante UNESCO (2009). Cámara de Diputados de la Nación. [En línea] Disponible en <https://www.diputados.gov.ar/comisiones/permanentes/ccultura/proyectos/proyecto.jsp?exp=4842-D-2009>

Proyecto de Declaración ante UNESCO (2008). Senado de la Nación. [En línea] Disponible en <https://www.senado.gov.ar/parlamentario/parlamentaria/273771/downloadPdf>

### Sítios web:

BA Cultura. <https://buenosaires.gob.ar/cultura>

Ministerio de Cultura de la Nación. <https://www.cultura.gob.ar/>

Tango del Uruguay. Ministerio de Educación y Cultura de la República Oriental del Uruguay (2021). [En línea] Disponible en <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/campanas/tango-del-uruguay>

### Testimonios citados en Cap. VI:

#### Redes sociales:

Festival "La Silla en la Vereda": <https://www.facebook.com/lasillaenlavereda/>

Festango Flores: <https://www.facebook.com/FestivalTangoFlores>

Festival de Tango Independiente Urchasdonía: <https://www.facebook.com/festivaltangourchasdonia>

Festival de Tango de Boedo: <https://www.facebook.com/FestivaldeTangodeBoedo/>

Festival de Tango de la República de La Boca: <https://www.facebook.com/FestivalTangoLaBoca/>

Festival Parque Patricios Tango Popular: <https://www.facebook.com/festivalPPTP/>

Festival Emergente de Tango de Abasto y Almagro: <https://www.facebook.com/festivalFETTA/>

Notas periodísticas:

Fractura                      Expuesta.                      <https://www.fracturaexpuesta.com.ar/noticias/20100302.html>  
<https://www.fracturaexpuesta.com.ar/festival-que-marca-la-cancha/>

Tinta                      Roja.                      <https://www.tintaroja-tango.com.ar/festival-tango-independiente-5/>  
<https://www.tintaroja-tango.com.ar/festival-fetaa/>

Agencia Paco Urondo. <https://www.agenciapacourondo.com.ar/mas-informacion/comienza-el-festival-de-tango-independiente>

Orquestódromo. <http://www.orquestodromo.com.ar/2011inicio.html>

Diario Popular. <https://www.diariopopular.com.ar/patricios-pompeya/festival-parque-patricios-tango-popular-2017-n325429>

La Izquierda Diario. <https://www.laizquierdadiario.com/Vuelve-el-festival-de-tango-de-La-Boca>

Tanguera Radio. <https://tangueraradio.com/event/la-silla-en-la-vereda/>

Ámbito Financiero. <https://www.ambito.com/espectaculos/convocan-la-nueva-edicion-del-festival-tango-la-silla-la-vereda-el-cabildo-porteno-n5536231>