

Horizontes de la música en Latinoamérica

História de la música latinoamericana – TP2 – 2021.VII.04

Matheus Fellipe Reguta – math.fellipe@protonmail.com

Composición – DAMus – UNA

La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para qué sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar.¹

No tenemos horizontes, o mejor dicho, tenemos un horizonte sin luz: nascimos para que nos exploren y para morirnos en las trevas como brutos²

Era el segundo día del mes de septiembre de 2018, semana patria en Brasil, época de los tradicionales desfiles militares del 7 de septiembre a los que nadie comparece. Las llamas del incendio salían por las ventanas, subían varios metros hacia el cielo. Los pisos y mucho de la estructura del Museo Nacional, antigua residencia de la familia imperial, estaban hechos de madera maciza.

El concepto de horizonte es un producto típico de la modernidad. Tiene que ver con las ideas de perspectiva y de agencia sobre el mundo: el horizonte como una frontera entre lo conocido y lo desconocido, pero una frontera dinámica, que se mueve junto a los sujetos que la perciben y la tienen como base determinante de su propia posibilidad de actuación presente y futura. Funciona así a la vez como límite de posibilidades – sólo es posible actuar dentro del mundo conocido – y como marco de expectativas futuras, de visión por anticipación de lo que está por venir (lo que lo localiza también como un fenómeno imaginativo, de fantasía acerca de lo que puede o debería existir en el mundo conocido).³ La creación y la práctica de música no escapa de ser definida por horizontes. Antes de intentar localizar algunos horizontes actuales de la música en Latinoamérica es interesante observar que horizontes hubo en otros momentos de la historia en la región.

1 Fernando Birri, apud Eduardo Galeano, **Las palabras andantes**, 2001

2 Manifiesto de costureras de São Paulo por la jornada laboral de ocho horas (1906), apud Antonio Cândido, **Teresina e seus amigos**, 1996

3 Véase Helmut Kuhn, “The phenomenological concept of ‘horizon’” en: **Philosophical essays in memory of Edmund Husserl**, Boston: Harvard University Press, 2013

El siglo XIX aparece como un momento de amplísimos pero vagos horizontes en Latinoamérica. A las naciones recién independizadas les faltaba definición, de lengua, de identidad, de cultura y así por delante. Algunas primeras respuestas fueron bocetadas, por ejemplo una primera noción de soberanía y resistencia nacional a las invasiones inglesas en la región platense, movimientos de reivindicación del pasado Inca en los Andes o la unidad bajo una autoridad monárquica en Lusoamérica, pero estos límites eran vagos y permitían una serie de distintas posibilidades para la constitución de lo que serían más tarde las naciones de Argentina, Perú o Brasil.

La principal limitación del horizonte, o bien su principal característica, consistía en el entendimiento de la cultura europea como parámetro de referencia y valoración para otras culturas. Esta sobrevalorización de lo europeo es herencia del período colonial, por los siglos en que dicho parámetro se impuso por fuerza hasta ser internalizado por las poblaciones latinoamericanas, principalmente elites y oligarquías locales. La misma idea de independencia a partir de la formación de estados nacionales sería imposible sin tener las naciones europeas por referencia, y horizontes que podrían partir de experiencias y culturas autóctonas estaban lejos de los espacios de poder y prestigio.⁴ Así se genera esta tensión, en que en el horizonte se ponen al mismo tiempo el alejamiento de la dominación europea y la aproximación a modelos europeos.

En se tratando de música, en medio a la indefinición de lo que “habría que ser” y la subvalorización de lo que ya existiera localmente, el eurocentrismo funcionó como horizonte de acción para creadores, profesores e intérpretes. El desarrollo de instituciones y políticas musicales, como la fundación de conservatorios nacionales basados en el modelo parisiense (Rio de Janeiro en la década del 1840; México, 1860; Buenos Aires en 1880-90) y becas estatales para estudios en Europa, se entiende desde esta perspectiva. La formación musical se daba de forma paralela a la formación de las naciones, independencia por medio de la imitación e incorporación de modelos consolidados en Europa.

Por supuesto, estos modelos, como horizontes, eran dinámicos; el siglo XIX en la música europea fue uno de sus períodos más ricos en debates y disputas, con la

4 Como en la cita al principio del ensayo, las músicas populares a lo largo del siglo XIX en Latinoamérica no tuvieron horizontes, o sólo un horizonte de trevas. Son incontables las formas de invisibilización y eliminación de prácticas musicales autóctonas en el período (ya sea de forma explícita, como políticas de prohibición de ciertos estilos y bailes, o implícita, como por el desprestigio y estigmatización de instrumentos como la guitarra).

formación de conceptos como el canon occidental y la división entre alta y baja cultura. A estos debates Latinoamérica siguió de lejos, a veces con la consolidación de posturas distintas de las que se tornaron hegemónicas en Europa. Ejemplo de esto es la inmensa importancia que tuvo la música de Rossini en la definición del gusto musical latinoamericano y como referencia para la composición, mientras que en la Europa dominante la obra de Beethoven se impuso como paradigma hegemónico. De esto resulta en parte cierta desvaloración actual del repertorio latinoamericano decimonónico, frecuentemente visto como música ligera cuando comparado a la producción canónica del período.⁵

Había cuatro momias egipcias en Latinoamérica, de las cuales dos se perdieron en el incendio y una tuvo daños irreparables. Ni que hablar del Zinkpo, trono de madera del antiguo reino africano de Dahomey, regalo del rey Adandozan al rey de Portugal, D. João VI. La colección del Museo era en realidad la colección de la familia real portuguesa, llevada a Brasil cuando la nobleza portuguesa huyó de Napoleón en 1808 y heredada por los imperadores después de la independencia. El edificio fue uno de los centros de la vida cultural del Império y funcionó como primera sede del Conservatório Imperial en 1841, actual Escuela de Música de la Universidad Federal de Rio de Janeiro.

El establecimiento de instituciones y prácticas de modelo europeo tornaron cada vez más obvia la tensión entre la identidad local y la ajena. ¿Hasta cuándo habría que seguir imitando de cerca los modelos del otro lado del Atlántico? En el siglo XX, con tradiciones de ópera, agrupaciones sinfónicas, teatros y enseñanza ya bien establecidas a lo largo del continente, empiezan a predominar otros elementos en el horizonte. Se trataba en aquél entonces de movimentar el capital e infraestructura culturales acumulados para generar una música “auténticamente latinoamericana,” y la principal manera propuesta para hacerlo fue por la integración de la antes renegada

5 Véase Ricardo Miranda y Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica en La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, vol. 4, México: Secretaría de Relaciones Exteriores, p. 30 en adelante.

Un ejemplo en que lo que se entiende por “música ligera” aparece como horizonte de la creación musical latinoamericana es la obra pianística de la venezolana Teresa Carreño, cuyos vals, baladas y serenadas presentan a menudo una calidad técnica y un contenido expresivo que extrapolan las limitaciones de la categoría de “música de salón” bajo la cuál fueron creadas.

música autóctona en la música académica, movimiento hoy llamado de nacionalismo musical.⁶

Los primeros intentos en este sentido datan todavía de la segunda mitad del siglo XIX, principalmente por la incorporación “extra-musical” de temáticas locales (por ejemplo, el argumento de la ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, que más allá de la narrativa no intenta incorporar en la música elementos brasileños). Pero es en el siglo XX que este horizonte se torna predominante, en amplia medida coincidiendo con la ascensión de las vanguardias artísticas en el arte europeo. La coincidencia no es al azar: en Europa las vanguardias fueron un movimiento de modernización y reevaluación crítica de las tradiciones y cánones artísticos, un desafío al *status quo*; de la misma manera los nacionalismos y las vanguardias en Latinoamérica fueron una forma de revisión y crítica de las tradiciones construídas e importadas en el siglo XIX. Con ellos la tensión entre dependencia de culturas centrales y búsqueda por auto-determinación queda particularmente obvia: los instrumentos técnicos necesarios para realizar la crítica (nuevas técnicas y formas de expresión, la politonalidad, el uso no tradicional de modos, expansión de la orquesta, etc.), seguían siendo importados de Europa, o a lo mínimo evaluados desde perspectivas eurocéntricas. Localmente esto se reflejó como un conflicto ideológico entre Nacionalismo y Universalismo, es decir, posiciones (en principio) opuestas acerca del papel que el uso de material autóctono e importado debería tener para el desarrollo de la música local.

Sin embargo, hay que notar que las dos posiciones compartían esta posición “desarrollista.” No se trataba más de la simple tomada de Europa como modelo a ser imitado, sino de la propuesta de crear una música nueva y local. Incluso los universalistas, que podrían ser acusados de mantener la perspectiva imitacionista del siglo XIX, justificaban su posición desde la idea de técnicas y estéticas musicales como elementos *in abstracto*. Es decir, el horizonte decimonónico consistía en transplantar música europea a América por su europeidad (una música sería “de buen gusto” al reflejar la civilización europea); ya en el horizonte universalista el origen europeo no

6 Es importante notar que la apropiación y la valoración que empezó a darse a esta música no se reflejó en una valoración de las comunidades que la practicaban y consumían (por lo menos no de manera inmediata). Por mencionar un caso específico y muy claro de esto, en las palabras de Mariano Etkin “¿Quién podría duda [...] que la superficialidad casi ‘pintoresquista’ de los argentinos de Buenos Aires, Alberto Williams y Alberto Ginastera demuestra la brutal escisión entre la ciudad capital y un interior inasible para quienes lo entiendan sólo como productor de materias primas (musicales en este caso)?” (“Los espacios de la música contemporánea en América Latina”, en: **Revista del ISM**, 1(1), 2005, pp. 47-58. Disponible en: <<https://doi.org/10.14409/ism.v1i1.483>> acceso 04/07/2021.

tendría en teoría mayor significación: el dodecafonismo (por mencionar un ejemplo) sería un método compositivo interesante en sí mismo, poco importando que haya sido creado en Austria, podría ser igual y auténticamente utilizado por un estadounidense, un japonés o un colombiano.

La tensión entre nacionalistas y universalistas se reflejó en disputas a lo largo del siglo (el conflicto entre Carlos Chávez y Julián Carrillo en México; las polémicas del grupo Renovación en Argentina; la *Carta Abierta a los Músicos y Críticos de Brasil* de Camargo Guarnieri), pero de a poco se disipó, o al menos las posiciones se relativizaron. Compositores dodecafónicos adoptaron un vocabulario folklorista, nacionalistas empezaron a emplear técnicas seriales en sus composiciones, o incluso a hacer experimentos con electroacústica y espectralismo. Así, con el pasar de las décadas el nacionalismo dejó de ocupar un espacio tan central en la determinación del horizonte de posibilidades para los músicos latinoamericanos.

Una anticipación teórica de esta hibridización puede ser vista en la Antropofagia de Oswald de Andrade. El movimiento en su concepción original no llegó a afectar tanto la música como afectó otras artes (principalmente la literatura y las artes visuales), pero es interesante pensarlo como una posible tercera vía, o síntesis, de los horizontes nacionalista y universalista. La Antropofagia propone la incorporación de lo ajeno para la formación de una identidad propia, o quizás mejor dicho: la identidad antropófaga consiste en la constante asimilación de elementos ajenos; el antropófago come el Otro y así adquiere para sí sus características. En este sentido, la Antropofagia utiliza los métodos universalistas – importación de técnicas y estéticas – pero con una preocupación con la asimilación de lo ajeno a lo local para lograr el objetivo nacionalista: creación de identidad. En la época de Oswald sus ideas no tuvieron mayor repercusión como horizonte para la creación de música académica – quizás por su proximidad con otras formas de arte, quizás por el espacio privilegiado que logró ocupar el nacionalismo de Mario de Andrade en la música académica de Brasil – pero en los años 60 fueron de encuentro a problemáticas que surgieron con la expansión de la música popular masiva en el país (principalmente el rock anglófono), y se tornaron un paradigma importante en la producción musical popular y académica.⁷

Villa Lobos contaba muchas historias acerca de sus viajes por Brasil, pero mucho del folklore que utilizó en sus composiciones lo consiguió en la sección

⁷ Véase Caetano Veloso, **Verdad Tropical**, Buenos Aires: Marea, 2019

etnográfica del Museo. Ahí estaban guardadas las grabaciones en cilindros de cera hechas en 1912 por la expedición Roquette-Pinto, incluyendo algunas de las primeras grabaciones de la música de los pueblos originarios de América (grabaciones de los Paresí y de los Nambikwara, por suerte actualmente archivadas en formato digital). De otros pueblos, ya extinguidos, desapareció el último registro de su memoria cultural en el formato de un vaso, un sombrero, un instrumento musical.

A partir de los años 80, con intensidad cada vez mayor, se percibe un fenómeno central para determinar lo que podría ser el horizonte actual de la producción musical. La rápida circulación de información y de bienes, y la apertura de mercados y regiones antes cerrados generaron en la cultura la idea de accesibilidad y libertad estética totales.

Al conjunto de estos fenómenos se suele llamar de posmodernismo. En la música hay ciertas visiones positivas del horizonte posmoderno que lo tratan como un espacio de apertura, de caída de viejos dogmas e ideologías (principalmente un supuesto dogma compositivo vanguardista), y de libre utilización de todas las formas de música, a criterio solamente de las afiliaciones estéticas de cada creador individual.⁸

Es difícil criticar ideas como antidogmatismo y acceso universal a la cultura. Sin embargo, hay otras visiones, como la del estadounidense Fredric Jameson, según las cuáles el paradigma posmoderno no se constituye en una apertura, sino en un cierre de posibilidades.⁹ La supuesta apertura sería más bien una delimitación a ciertos sentidos comunes acerca de la cultura ya existente, en lugar de la expansión a nuevos espacios que proponían los modernismos: la totalidad de la producción cultural humana sería accesible, pero sólo existiría en sí misma y en sus formas ya conocidas, y no como materia prima para crear lo nuevo.¹⁰ Las delimitaciones de los horizontes anteriormente mencionados funcionaban como demarcaciones de espacios de trabajo y como criterios para la selección del material a ser utilizado por los sujetos, pero a la vez marcaban líneas pasibles de ser alcanzadas o superadas por la acción de dichos sujetos.¹¹ Las delimitaciones del posmodernismo, desde la perspectiva de Jameson,

8 Ricardo Miranda y Aurelio Tello, op. cit., pp. 238 – 243

9 Fredric Jameson, **El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado**, Buenos Aires: Paidós, 1995

10 Incluso el acceso universal es relativo, una vez que en este “libre mercado de ideas” no todas las culturas tienen la competitividad y los recursos necesarios para imponerse globalmente. Véase Elsa Flores Ballesteros, “Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano” en **Huellas**, n. 3, p. 31-44, Mendoza: UNLPam, 2003

11 Véase la nota 5, acerca de Teresa Carreño

serían simplemente la selección de material (amplísima, es verdad), pero por su naturaleza no permitirían su propia superación. No lo permitirían precisamente porque la forma como son percibidas, su apariencia superficial, es de apertura total; tal apertura, o equivalencia de todo (“toda forma de expresión es válida, intercambiable e igualmente aceptable,” o de forma menos encantada “da todo lo mismo”), resulta en una experiencia esquizofrénica de la cultura: la imposibilidad de crear una representación unificada de la realidad que funcione como guía para la acción.¹² Como resultado, el horizonte, que antes estaba en una relación dinámica con el sujeto, se torna estático.

Resulta interesante pensar esta estaticidad no sólo como una negación de la dinámica, sino como mecanismo activo de mantenimiento del horizonte; o dicho de otro modo, la estaticidad de los límites no es sólo un subproducto, sino parte fundamental del posmodernismo. Y con el fin de ver mejor como se estructura esta parte es interesante considerar el concepto de Realismo Capitalista de Mark Fisher.¹³ El Realismo Capitalista puede ser entendido como una actualización de concepciones críticas del posmodernismo, como la de Jameson, y quizás sea mejor resumido por la conocida frase de Margaret Thatcher, “there is no alternative” [no hay alternativa]. La idea de realismo se refiere a la incapacidad de imaginar algo más allá de lo que se percibe inmediatamente como real, tratándose de un horizonte en que no hay espacio para la fantasía.

La fantasía/imaginación en cierto sentido actuaba como elemento ordenador de expectativas y proyectos en los horizontes mencionados en este ensayo (formación de la identidad nacional, modernización, etc.), la utopía a que nunca se llega pero que hace caminar adelante. Un horizonte sin fantasía carece así de algún elemento que lo ordene y que determine expectativas. Ahí entra el adjetivo capitalista en el concepto presentado por Fisher: el *status quo* del capitalismo tardío, sus leyes, procesos y mantenimiento, funciona como un sustituto de la utopía, bajo la promesa de un cómodo “fin de la historia.” Sería el abandono de los sueños del pasado, compensado por el fin de las disputas y conflictos que implicaban estos sueños y el establecimiento de cierta estabilidad y confort financieros. La acción necesaria desde esta perspectiva sería simplemente la administración técnica del mundo – no faltan ejemplos del desplazamiento de discursos políticos del debate ideológico hacia la afirmación de la

12 Fredric Jameson, op. cit., pp. 61 – 66

13 Mark Fisher, **Realismo Capitalista**, Buenos Aires: Caja Negra, 2016

calidad técnica del gobierno – que permitiría que los mencionados confort y estabilidad gradualmente se extenderían a todo el mundo. Intentos de aplicar cualquier otro modelo serían contraproducentes (poco técnicos y eficaces) o directamente inviables. La contracara de esto es la gradual desintegración del tejido social y del medio ambiente, catástrofes que resultan del funcionamiento del capitalismo avanzado y a los cuáles no es posible presentar solución, por contraproducente o inviable.

Este horizonte marcado por una bancarrota imaginativa no es lo mismo que el horizonte de trevas, citado al comienzo del ensayo. El horizonte de trevas hasta cierto punto presupone un final, un destino, aunque sea un malo destino; el horizonte sin imaginación se presenta más bien como un espejo. Todos los intentos de mirar hacia afuera, adelante, la utopía, o como uno prefiera llamarlo, son reflejados hacia adentro: todo lo que es posible imaginar ya se imaginó, ya se intentó o ya se hizo, todo lo que queda por hacer es trabajar con lo que ya es conocido. Es este carácter especular lo que hace Fisher afirmar que “es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo:”¹⁴ el horizonte, a la vez que es una frontera, tiene una apariencia de apertura infinita, pero en esta apertura sólo es posible ver reflejos de lo que ya existe.

Volviendo al campo del arte, nos encontramos con tensiones generadas por el encuentro de especificidades de este campo con el Realismo Capitalista. El Arte es, entre una serie de otras cosas, un reservatorio de fantasía e imaginación, de otros mundos posibles (un conjunto de heterotopías, lugares otros, usando el término de Foucault). En un mundo cuyo horizonte de posibilidades es dado por la reafirmación de lo conocido, la actividad artística tiende a ocupar espacios acotados, alternativos, excepto en casos en que tenga funcionalidad como reproductora del *status quo*.

En la creación musical latinoamericana es posible encontrar algunos ejemplos de esta reproducción: músicas que se utilizan de estéticas del pasado sin otra finalidad que no sea reafirmar ludicamente la existencia de estas estéticas. Ejemplo de esto se encuentra en cierta producción neonacionalista, como en los Danzones del mexicano Arturo Márquez, o en piezas para orquesta del brasileño André Mehmari, quienes revisitan musicalidades estereotípicamente representativas de sus respectivos países. Lo que estructura o justifica la creación tales piezas, en lugar de cierto ideal formativo de la identidad como en los nacionalismos del pasado, es la buena técnica, el virtuosismo en su composición y orquestación. No se puede decir que sean piezas mal

14 Op. cit., p. 13

compuestas, pero sí se puede criticar la fetichización de la técnica, trazo que es posible encontrar también en intérpretes y oyentes.

A nivel internacional se encuentra esta fetichización en el fenómeno de virtuosos super-estrellas como el pianista chino Lang-Lang, o en la organización de conciertos que se transforman en espectáculos de alcance global como el BBC Proms; en Latinoamérica encontramos versiones locales de esto, como la valorización de super-estrellas (Plácido Domingo cantando en la Avenida 9 de Julio en el 2011, acompañado por músicos locales que recién venían de una huelga no resuelta por el aumento de sus salarios) o el enfoque de recursos en el desarrollo y la manutención de instituciones específicas, con el objetivo de generar prestigio internacional, mientras que iniciativas menores y de impacto más local son subfinanciadas (el caso de la OSESP, orquesta pública de São Paulo con gran renombre y contratos de grabación con empresas internacionales como Naxos y BIS Records, mientras instituciones tradicionales y antes esenciales para la vida musical local, como era el Conservatorio de São Paulo, cerrado en 2009, son desprotegidas).¹⁵

El incendio del Museo Nacional de Brasil, más que un mero ejemplo de las ideas expresadas en este ensayo, es un monumento, una celebración apocalíptica del cierre de horizontes. La colección representaba no sólo una construcción de identidad y memoria, sino un mundo de posibilidades, de caminos por explorar, visitar, reinterpretar. El incendio se dio por una chispa eléctrica en un aire acondicionado; no había ningún sistema de contención de incendios instalado, sólo proyectos nunca realizados por falta de presupuesto, que obviamente no pudo ser disponibilizado: siempre hay proyectos y deudas más urgentes y no hubo alternativa.¹⁶

La definición del horizonte posible no se da por decisiones individuales; el horizonte es una realidad intersubjetiva, no está en el mundo concreto pero es

15 Por supuesto la hiper-valorización de la técnica y del espectáculo y su centralidad en el financiamiento público de la música no es inédita y se encuentran críticas a esto en Latinoamérica de un siglo atrás (como en el libro incompleto de Mário de Andrade, *O Banquete*). El cambio está en que habían, partiendo del campo de la música y de los músicos, horizontes que lograban competir con esta visión funcional (principalmente por los discursos de autonomía del campo artístico, por la defensa de su autodeterminación), horizontes que hoy se encuentran fragmentados y fragilizados ante la hegemonía de la posmodernidad.

16 El año del 2018, con el incendio del Museo y la ascensión del Bolsonarismo al poder, representó la negación de un viejo proyecto utópico de Brasil como nación de construcción modernista, destinada a la utopía de la modernidad. Respecto de este proyecto y su abandono, véase la videoconferencia del filósofo Paulo Arantes, **Horizontes Brasileiros** (en portugués, disponible en <<https://youtu.be/8LxANivrIJM>>, acceso 11/07/2021), cuya temática inspiró este ensayo.

compartida por todos los sujetos que lo perciben, de manera que su existencia no depende de individuos específicos. Cualquier propuesta de actuación debe, así, partir de las condiciones que el horizonte impone, y no en alguna idea de superación trascendental. Es decir, no se trata de proponer un horizonte nuevo (por la proposición de un dogma como la formación identitaria, o la modernización), sino de encontrar formas de resistencia dentro de la posmodernidad.

Dos metáforas para pensar esta resistencia en el campo artístico serían la arqueología y la ecología. Arqueología sería el esfuerzo por buscar, dentro de lo conocido, contenidos que estén ocultos bajo la superficie del sentido común. Componer una pieza con material folklórico, pero no como una simple representación estereotipada de la nacionalidad, sino buscando en este material la diferencia, lo que no se dijo o no se vió antes, y desarrollar la pieza a partir de esta diferencia; omo intérprete evitar la eterna repetición de los mismos programas, las mismas músicas, buscando relaciones insospechadas entre obras o miradas nuevas de repertórios más tradicionales; como investigador o amante del arte esforzarse por la preservación y transmisión de la memoria cultural. Ecología, por su lado, sería el esfuerzo por la preservación y la creación de espacios para el arte. No sólo en el sentido más óbvio, como la lucha por el financiamiento de instituciones o la participación en proyectos formales de práctica y educación musical, pero en un nivel micro también: la ocupación de espacios públicos, como calles, parques, plazas por prácticas artísticas, o el establecimiento de puntos de encuentro y debate de artistas, como librerías, cafés, teatros, cinemas; en fin, la apertura de la vida musical a la ciudad en lugar de su restricción a espacios de circulación restringida.¹⁷

La búsqueda por la diferencia y la protección de espacios de arte no cambian fundamentalmente el horizonte hegemónico. Pero son catalisadores para el surgimiento de nuevas ideas dentro de él, a partir de las cuáles quizás sea posible mirar hacia nuevos horizontes.

17 En general es poco tratada en la academia (aunque muy conocida por los artistas) la relación de dependencia que la práctica y la enseñanza de arte tiene con la calidad del espacio urbano. La falta de espacios verdaderamente accesibles de encuentro y de convivencia es menos óbvía en CABA (aunque presente en temas como la histórica desigualdad en la distribución de espacios verdes, la privatización de Costa Salguero, la urbanización de villas, la integración del Conurbano a la Ciudad, el vaciamiento del Microcentro y cierre de comercios, cinemas y teatros por la pandemia, así por delante), pero es crítica en varias grandes ciudades por todo el continente.