

mentalista, tiene un derrotero propio en el campo musical y desarrollarlo aquí excedería ampliamente el propósito de este escrito. Simplemente quiero notar, siguiendo a Marcela Perrone (2013), la connotación peyorativa con la que cargó el término durante la primera mitad del siglo XX porque se entendía que era una categoría impuesta ‘desde afuera’, como sinónimo de país y cultura subdesarrollada. Sin embargo, a fines de los sesenta y durante los setenta, subraya Perrone citando a Aharonián, es «apropiada y resignificada, y comienza a ser adoptada ‘desde adentro’ como un ‘necesidad histórica’ por razones de autodefensa».

Antes del CLAEM también existieron intentos de institucionalizar la práctica compositiva que podemos actualizar a través del recorrido que oportunamente trazó Graciela Paraskevaídis. Ella toma los agrupamientos de compositores que trascendieron la primera instancia de mera difusión de obras para ampliar objetivos concretos: desde el efímero Grupo Minorista (1927) cubano hasta la agrupación chilena Tonus (1952) pasando por la Asociación Panamericana de Compositores (1928-1934), fundada por Edgar Varèse y Henry Cowell, encabezando una lista de ilustres nombres de América Latina, desarrolló una actividad intensa en Nueva York, México y Cuba; El Grupo Renovación (1929-1944) fundado en Buenos Aires y su posterior desprendimiento en 1937 de Los Conciertos de la Nueva Música, orientados por Juan Carlos Paz, luego devenido en la Agrupación Nueva Música; El análogo Grupo de Renovación Musical en La Habana (1942-1948); Núcleo Música Nueva de Montevideo (1966).

El Grupo Música Viva en Brasil (1939-1950), fundado por Hans-Joachim Koellreutter con epicentros en Río de Janeiro y San Pablo marcó, como señala Paraskevaídis, una fuerte y polémica presencia tanto musical como política, como también lo hizo su paradigma alemán. Sus ambiciosos objetivos trascendieron la mera presentación de las obras hacia una perspectiva internacionalista que «incluye diversos lenguajes, nuevos modos para la enseñanza de la música, la radiodifusión, la música popular, la discusión estética e ideológica y la función del arte en la sociedad contemporánea». (Paraskevaídis, 2016).

El presente, entonces, puede conectarse con un recorrido institucional que, aunque disruptivo, es parte de la constitución de un campo cultural donde pueden reconocerse constantes y sedimentos de problemáticas recurrentes.