

América Latina presente en los Encuentros de Música Contemporánea de la Agrupación Musical Anacrusa (Chile, 1987-1992)

Daniela Fugellie

Universidad Alberto Hurtado

dfugellie@uahurtado.cl

Resumen

El presente artículo aborda la presencia de compositores y obras musicales latinoamericanas en los Encuentros de Música Contemporánea de la Agrupación Musical Anacrusa realizados en Santiago de Chile (1987 y 1989) y La Serena (1992). Caracterizada por ser una iniciativa autogestionada, que contó principalmente con el apoyo del Goethe-Institut, los Encuentros latinoamericanos de Anacrusa contribuyeron a romper con el aislamiento que sus miembros percibían como característico de la vida musical chilena en los últimos años de la dictadura militar y los primeros de la transición a la democracia, propiciando una intensa circulación de personas, obras y también discursos en torno a la música contemporánea. A partir de la revisión de fuentes conservadas en el Fondo Documental Anacrusa, el artículo estudia aspectos centrales de dicha circulación, complementada con observaciones en torno a la dimensión humana y emocional de los Encuentros, entendiendo que más allá del intercambio musical e intelectual, estos constituyeron espacios en los que América Latina se hizo performativamente presente en el encuentro real y físico entre latinoamericanos.

Palabras clave: Agrupación Musical Anacrusa, América Latina, encuentros/festivales de música contemporánea, Goethe-Institut, Chile.

Latin-American presence at the Encounters of Contemporary Music of the Agrupación Musical Anacrusa (Chile, 1987-1992)

Abstract

This article explores the presence of Latin American composers and musical works during the Encounters of Contemporary Music of the Agrupación Musical Anacrusa that took place in Santiago de Chile (1987 and 1989) and La Serena (1992). Being an independent music project that the Goethe-Institut mainly supported, the Latin American Encounters of Anacrusa contributed to overcoming the isolation of Chilean musical life during the last years of the military dictatorship and the first years of the democratic transition, enabling an intense circulation of people, musical works, and discourses on contemporary music. Through sources preserved in Anacrusa's Archive, this article studies some critical aspects

of this circulation, complemented with observations surrounding the human and emotional dimension of the Encounters. Its starting premise is that, beyond a musical and intellectual exchange, these events constituted spaces to perform Latin America in the real and physical encounter among Latin Americans.

Keywords: Agrupación Musical Anacrusa, Latin America, contemporary music festivals/encounters, Goethe-Institut, Chile.

Introducción

Saludo a don Dante Grela
y a don Miguel Angel Sugo
a Teresita saludo
y también a doña Stella.

Mi saludo lanzo en pos,
no quiero causar agravio,
saludo a Oliveira Flavio
Luis Szarán y Harry Lamott.

A Iturriberry Juan José
lo saludo con voz seca.
A Celso Garrido-Lecca
y a León Biriotti pué.

A don Gabriel y Fernando
a don Arturo y Vicente,
también a don Pablo Freire
a don Cergio y don Ricardo.

Un saludo muy sincero
con mi mente no confusa.
Hoy saludo al Anacrusa,
a los músicos chilenos.¹

El 21 de octubre de 1989 concluía en el Goethe-Institut de Santiago de Chile el "Tercer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos" organizado por la Agrupación Musical Anacrusa. Conformada por compositores, intérpretes y musicólogos reunidos en torno al interés por difundir la música contemporánea, las iniciativas de la agrupación se proponían contribuir al desarrollo musical de un país inmerso desde 1973 en una dictadura militar poco propicia para el fomento de las artes contemporáneas. Tras los discursos de rigor, la primera interpretación musical no correspondió a la música de

1. Santos Rubio, cuartetos por bienvenida. Transcripción del concierto del 21/10/1989, VHS rotulado "Cinta 7", Fondo Documental Anacrusa, 9:30 en adelante. Enlace a YouTube en la bibliografía.

vanguardia, sino al cantor popular Santos Rubio (1938-2011), quien con guitarra y guitarrón chileno entonó una bienvenida a los participantes, en una sala de conciertos que superaba su capacidad para quinientas personas, contando incluso con asistentes de pie. Como lo demuestra la documentación audiovisual, el público reunió a diferentes generaciones que atendieron el concierto en una actitud de concentración y respeto.²

Las cuartetos por saludo aquí citadas, correspondientes a la forma de la redondilla y escritas por Santos Rubio para la ocasión,³ fueron leídas por Rodrigo Torres (*1952), musicólogo y miembro de Anacrusa, quien presentó al invitado, heredero de la tradición poético-musical del canto a lo humano y lo divino. La utilización de las cuartetos, asociadas en Chile con una tradición criolla y campesina de larga data, contribuyeron a dotar de una atmósfera de raigambre local al cierre de este encuentro de la vanguardia latinoamericana. En sus versos, Santos Rubio saludaba a compositores presentes provenientes de Argentina (Dante Grella [*1941], Miguel Ángel Sugo [*1951], María Teresa Luengo [*1940], Stella Perales [*1944], Gabriel Cerini [*1954], Vicente Moncho [*1939], Ricardo Dal Farra [*1957] y Fernando Maglia [*1954]), Uruguay (Juan José Iturriberri [*1936] y León Biriotti [1929-2020]), Brasil (Flavio Oliveira [*1944] y Harry Lamott Crowl [*1958]), Paraguay (Luis Szarán [*1953]), Ecuador (Pablo Freire [*1962]), Bolivia (Cergio Prudencio [*1955]), México (Arturo Salinas [*1955]) y Perú (Celso Garrido-Lecca [*1926]), los que participaron en los ensayos de sus obras, dictaron cursos y charlas, a lo que se suma la interpretación de numerosas obras de latinoamericanos que no viajaron a Chile. Con este despliegue internacional, el “Tercer Encuentro de Música Contemporánea” de 1989 constituyó un hito en los intercambios de Chile con América Latina en el ámbito de la música contemporánea.

En publicaciones recientes sobre la Agrupación Musical Anacrusa he estudiado cómo sus miembros buscaron reestablecer vínculos con compositores chilenos residentes en el exilio durante la dictadura militar (Fugellie 2020a) y profundizado en el rol de liderazgo que algunas mujeres cumplieron al interior de la agrupación (Fugellie 2020b). Otros estudios relevan el rol del Goethe-Institut Santiago como institución que albergó las iniciativas de Anacrusa y de otras agrupaciones independientes, constituyendo un espacio relevante de resistencia cultural durante la dictadura chilena (Fugellie 2021; Kaitinnis 2018). En este artículo, me propongo ahondar en una perspectiva complementaria al centrarme específicamente en los vínculos de Anacrusa con la escena musical latinoamericana, manifestados en la organización de los Encuentros de Música Contemporánea de 1987, 1989 y 1992, coincidiendo con los últimos años de la dictadura militar y el comienzo de la transición a la democracia en Chile. A través de estos Encuentros, compositores e intérpretes chilenos pudieron ampliar sus conocimientos sobre la vanguardia latinoamericana y tomar contacto con algunos de sus protagonistas, recibiendo a visitas tan relevantes de la escena latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX como Francisco Kröpfl (1931-2021), Gerardo Gandini (1936-2013), Coriún Aharonián (1940-2017) o Gilberto Mendes (1922-2016). En la efímera dimensión del encuentro, los eventos de Anacrusa constituyeron espacios en los que América Latina se hizo performativamente presente en el encuentro físico entre latinoamericanos, abriendo en Chile un espacio privilegiado para la circulación de obras, ideas y discursos en torno a la música contemporánea latinoamericana que analizaré a lo largo de este trabajo. A partir del estudio de numerosas fuentes musicales, escritas y audiovisuales provenientes del Fondo Documental

2. *Ibid.*

3. Agradezco a Juan Pablo Gil, cultor del canto a lo poeta, por sus valiosos aportes en torno a esta forma poética.

Anacrusa⁴ y de entrevistas con algunos protagonistas de estos eventos, me propongo abordar dicha circulación complementada con observaciones en torno a la dimensión humana de estos Encuentros, entendiendo que más allá del intercambio musical e intelectual, estos eventos constituyeron espacios de intensas vivencias emocionales que influenciarían a diversos compositores e intérpretes en su identificación con el universo latinoamericano.

Música contemporánea en Chile entre 1985 y 1995: espacios de autogestión

Escribir sobre la escena de la música contemporánea chilena de las últimas décadas del siglo XX supone una tarea compleja y desafiante. Al año 2021, no existen aún trabajos panorámicos que aborden la historia de la música docta en Chile en el período posterior a 1973.⁵ Una aproximación general a la actividad musical entre 1973 y 1995⁶ permite apreciar que la mayoría de las iniciativas vinculadas a la creación musical chilena se desarrollaron en espacios autogestionados, es decir, motivadas por el interés de agrupaciones independientes e instituciones culturales o académicas variadas. Entre otras, se puede mencionar al Taller 666 (Varios Autores 1999), el Ensemble Bartok, los concursos, ciclos y festivales de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Peña 1984) y los eventos del Goethe-Institut Santiago, que acogieron a agrupaciones y personalidades diversas (Fugellie 2020a). Ante la inexistencia de políticas culturales centralizadas orientadas al desarrollo musical –las que hasta 1973 se realizaban al alero de la Universidad de Chile⁷–, estas iniciativas crecieron de manera atomizada, lo que hace de por sí difícil identificarlas e integrarlas en un relato consistente que logre visualizar de qué manera proyectos de diversa índole contribuyeron al desarrollo de la música contemporánea chilena. A la labor de iniciativas independientes relevantes en el ámbito de la música de cámara, habría que agregar también un estudio de la presencia, si bien minoritaria, de la música chilena en las orquestas estatales del país, considerando a la Orquesta Sinfónica de Chile, la Orquesta Filarmónica de Chile, la Orquesta de Cámara de Chile y la Orquesta Nacional Juvenil, entre otras agrupaciones que al menos en ocasiones puntuales interpretaron obras sinfónicas chilenas. Esto permitiría comprender qué factores incidieron en que algunos compositores tuvieran acceso a este espacio privilegiado, en el cual, cabe mencionar, la presencia de la composición femenina fue prácticamente nula.⁸

Es en el contexto de las aludidas iniciativas independientes que surge la Agrupación Musical Anacrusa, creada en 1984 por músicos vinculados a la Universidad de Chile, acompañados por la inspiradora figura de Cirilo Vila (1937-2015), compositor, pianista y profesor de la misma universidad. Las reuniones se realizaban en casa del compositor Eduardo Cáceres (*1955) y la pianista Cecilia Plaza (*1954), en torno a quienes se conformó un grupo cambiante y flexible de integrantes que incluyó a musicólogos como Juan Pablo González (*1956), Carmen

4. Albergado en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile.

5. Un artículo de Luis Merino (Merino 2003) ofrece un buen punto de partida para profundizar en este período. El mismo autor ofrece una visión resumida de la vida musical durante la dictadura chilena en Merino 1999.

6. Apreciaciones realizadas a partir de las informaciones recopiladas en la Base de datos "Conciertos doctos en Chile, 1945-1995", accesible en: <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/inicio>.

7. Entre las iniciativas para el fomento de la música compuesta en Chile, impulsadas por la Universidad de Chile y su Instituto de Extensión Musical, destacan los Premios por Obra y los Festivales de Música Chilena. Véase Merino 1980.

8. Apreciaciones a partir de una muestra de 1.084 eventos, realizados en Chile entre 1980 y 1995, ingresados en la Base de datos "Conciertos doctos en Chile, 1945-1995".

Peña (*1953) y Rodrigo Torres, compositores como Cecilia Cordero (*1945), Gabriel Matthey (*1955) y Guillermo Rifo (1945-2022), e intérpretes como Pedro Sierra Espinoza (*1955, fagot) y Rodrigo Díaz Cuevas (*1955, cello), entre otros (Cáceres 1990). A partir de las reuniones sostenidas desde 1984 se generó el primer “Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Chilenos” (1985) con obras de compositores nacionales residentes en Chile y en el exilio. La positiva experiencia de este primer festival motivó la organización de eventos de un perfil internacional, para lo cual sería esencial el apoyo logístico y financiero del Goethe-Institut. Cabe acotar que algunos miembros de Anacrusa, como Cordero y Matthey, no se sintieron identificados con el giro de la agrupación hacia la organización de eventos de gran envergadura, ya que su búsqueda apuntaba a los espacios íntimos de discusión que caracterizaron el inicio del proyecto, lo que los llevaría a distanciarse de Anacrusa sin mediar conflictos a nivel estético o personal.⁹ El principal gestor de los Encuentros de 1987, 1989 y 1992 fue Eduardo Cáceres, mientras que Cecilia Plaza fue central en la organización de los intérpretes y en su propio rol como pianista.

Las redes latinoamericanas del Goethe-Institut

La particular imagen de la música latinoamericana que se reunió en Chile, especialmente en 1987 y 1989, estuvo en gran parte condicionada por los lineamientos político-culturales y la infraestructura internacional del Goethe-Institut, organización sin fines de lucro financiada mayormente por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Alemania. Si bien cada sede internacional del Goethe-Institut dispone de libertad para administrar su presupuesto y establecer colaboraciones locales, su trabajo se enmarca en los lineamientos generales de la diplomacia cultural de ese país, que en la década de 1980 correspondía a la República Federal Alemana (Kaitinnis 2018; Schneider y Kaitinnis 2016). Dentro de estos lineamientos, en la década de 1980, Alemania Federal se propuso ofrecer espacios que fortalecieran un pensamiento democrático en países latinoamericanos sumidos en dictaduras militares. En el caso chileno, el Goethe-Institut Santiago apoyó diversas actividades artísticas y culturales, las que incluyeron iniciativas de los “retornados” –ciudadanos chilenos que volvían de su exilio en una de las dos Alemanias–, entre los que se puede mencionar al tenor Hanns Stein (*1926), el cineasta y escritor Antonio Skármeta (*1940), el también cineasta Carlos Puccio (1954-2014) y el escritor Carlos Cerda (1942-2001) (Kaitinnis 2018; Villarroel y Mardones 2012).

Ya desde la década de 1960 Alemania Federal buscaba presentarse en el exterior como un país moderno y pluralista, tomando así distancia con su complejo pasado reciente y diferenciándose de la política cultural de la República Democrática Alemana. En el ámbito musical, esto se manifestó en la intención de renovar una imagen impregnada de los grandes “genios” musicales alemanes del pasado por medio de la difusión de expresiones contemporáneas, tales como el jazz experimental y la música de vanguardia. En esta línea, el Goethe-Institut realizó festivales, exposiciones y giras de ensambles alemanes en diversas latitudes, además de acoger proyectos locales (Fugellie 2021; Kaitinnis 2018). Así como el Goethe-Institut Santiago apoyó los proyectos de Anacrusa y del Ensemble Bartok, el Goethe-Institut de Montevideo fue una de las sedes de los conciertos del Núcleo Música Nueva, conformado, entre otros, por el compositor Corián Aharonián y la compositora argentina radicada en Uruguay Graciela Paraskevaídis (1940-2017) (Paraskevaídis [2016]). Los Goethe-Institut de Montevideo y

9. Informaciones a partir de entrevistas de la autora con Gabriel Matthey (16/06/2021) y Cecilia Cordero (08/07/2021).

Buenos Aires apoyaron también la organización de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (Clamc) que fueron gestionados principalmente por compositores de Argentina, Brasil y Uruguay, entre ellos Aharonián y Paraskevaídis. El Goethe-Institut de Buenos Aires llegó a ser sede de los Clamc en 1976 y 1977, cuando la anterior locación –Cerro del Toro en Uruguay– se vio dificultada por las circunstancias de la dictadura militar uruguaya (Paraskevaídis [2014]). Sin duda, sería deseable profundizar en la manera en que los Goethe-Institut sudamericanos aportaron a la continuidad y desarrollo de la música contemporánea de las últimas décadas del siglo XX.

En el período en el que se realizaron los Encuentros latinoamericanos de Anacrusa, las sedes internacionales del Goethe-Institut estaban organizadas en grupos regionales que se reunían anualmente para discutir lineamientos presupuestarios y de contenidos. Este fue el contexto que propició que el Goethe-Institut financiara la visita de compositores de Argentina, Uruguay y Paraguay hacia Chile, ya que estos países pertenecían a la sección del “Cono Sur” del Goethe-Institut. Esto motivó el título del evento de 1987: “Segundo Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos – Cono Sur”.¹⁰ Los invitados seleccionados eran colaboradores de los Goethe-Institut de sus respectivos países. De ellos, Alicia Terzian (*1934) y Gerardo Gandini de Buenos Aires, como también Coriún Aharonián de Montevideo, eran personalidades conocidas por los miembros de Anacrusa dada su ya activa trayectoria en la música contemporánea sudamericana. Los nombres de Óscar Bazán (1936-2005) de Córdoba y Luis Szarán de Asunción¹¹ resultaban nuevos para Chile, al no existir previamente intercambios musicales con sus respectivas ciudades. Por su parte, el “Tercer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos” (1989) se expandió a una colaboración más amplia, contando con el apoyo de las sedes del Goethe-Institut en Argentina (Buenos Aires, San Juan, Mendoza y Córdoba), Brasil (Porto Alegre y Belo Horizonte), Caracas, La Paz, Bogotá y Asunción, las que financiaron el viaje de alrededor de dieciocho invitados. En esta ocasión, las sedes propusieron a sus invitados y, por tratarse de ciudades tan diversas, el grupo de compositores que llegó a Chile fue heterogéneo, reuniendo compositores de ya larga trayectoria como Francisco Kröpfl y Alfredo del Mónaco (1938-2015) junto a compositores más jóvenes, como Cergio Prudencio, Ricardo Dal Farra y Harry Lamott Crowl, que continuarían realizando una labor interesante en el futuro. Finalmente, el Goethe-Institut Santiago albergó el quinto y último encuentro de Anacrusa, realizado en 1994 y dedicado exclusivamente a la música chilena, por lo que no contó con un despliegue presupuestario mayor. En este encuentro se combinaron obras vanguardistas con otras enmarcadas en la música popular de carácter experimental, en un cruce musical que es también heredero de los Clamc.¹² El Encuentro de 1992, en la ciudad de La Serena, no se vinculó al Goethe-Institut.

Habiendo sufrido diversos cambios en su círculo de colaboradores, incluido el alejamiento de Plaza, Anacrusa se disolvió en torno a 1994/95. Para entonces, Chile había dejado de ser un país en dictadura en el cual era relevante, de parte del Goethe-Institut, fomentar una actitud democrática a través de la cultura. A esto se suma el hecho de que el retorno de la democracia en Chile haya coincidido con la reunificación alemana en 1990, tras la cual el Goethe-Institut se abocó a consolidar su presencia en los países de la ex Unión Soviética, disminuyendo su

10. Este aspecto institucional fue comentado en entrevistas de la autora con Michael de la Fontaine, director del Goethe-Institut Santiago en la década de 1990 (09/07/2018) y con el compositor Eduardo Cáceres (20/01/2020).

11. En el caso de Paraguay, la colaboración se realizaba con el Instituto Paraguayo-Alemán de Cultura.

12. Los programas y documentación de estos Encuentros se conservan en el Fondo Documental Anacrusa.

presupuesto para América Latina.¹³ Todo esto testimonia el cierre de un “ciclo”, durante el cual se produjo un entrelazamiento virtuoso entre los intereses político-culturales de Alemania Federal y la motivación de un grupo local de fomentar el conocimiento y reflexión en torno a la música contemporánea latinoamericana (Fugellie 2021).

Segundo Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos – Cono Sur (1987)

A la presencia de Coriún Aharonián (Uruguay), Luis Szarán (Paraguay), Alicia Terzian, Gerardo Gandini y Óscar Bazán (Argentina) en este Encuentro se sumó la del compositor chileno Juan Orrego-Salas (1919-2019), residente desde la década de 1960 en los Estados Unidos, quien se encontraba en Chile invitado por la Bienal de Arquitectura.¹⁴ De este grupo, Aharonián ya mantenía un intercambio frecuente con Plaza y Cáceres. Así, en una carta fechada en septiembre de 1985, el compositor uruguayo los felicitaba por la realización del primer “Encuentro de Música Contemporánea” de Anacrusa, poniendo sin embargo en discusión –con su característico espíritu crítico-constructivo– que el foco haya estado en la música chilena y aludiendo a una evidente falta de interés de los chilenos hacia los eventos de carácter latinoamericano:

Los foros y paneles, ¿sirven para algo cuando tienen lugar entre personas que se conocen suficientemente? ¿No son una especie de remedo de los juegos de los presidiarios para hacer más tolerable el paso del tiempo, mientras se cuentan una y otra vez la misma historia, a falta de historias otras? [...] ¿Cómo hacen para hablar de música latinoamericana si no tienen idea de lo que pasa fuera de las fronteras – ni de lo bueno ni de lo malo? ¿Por qué la actitud es tanto más abierta e interesada en otras áreas? ¿Por qué llegan montones de chilenos a las Jornadas de Educación por el Arte (flojas) realizadas en Montevideo hace una semana, y ninguno (solo tres, una vez) a los trece Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, organizados ya en cinco países? [...] ¿Por qué les resulta más fácil irse a Europa? No entiendo, realmente. ¿Seguimos dialogando?¹⁵

Efectivamente, son pocos los chilenos que se registran en la documentación de los Clamc editada por Paraskevaídis [2014], ya sea en calidad de asistentes o profesores.¹⁶ Las razones tras este hecho podrían ser varias y ahondar en ellas excedería los propósitos de este artículo. Desde una perspectiva general, puede señalarse que la misma Agrupación Anacrusa aludía en el programa de su primer Encuentro (1985) al aislamiento en el que se encontraba sumida la escena musical chilena, afirmando que tanto los músicos chilenos residentes en el extranjero

13. Entrevista con Michael de la Fontaine (09/07/2018).

14. De acuerdo con una carta, Orrego-Salas dictó en la Bienal la conferencia “Presencia de la Arquitectura en mi música”, Museo de Bellas Artes, 26/09/1987. Juan Orrego-Salas, carta a Eduardo Cáceres, sin ciudad, 11/09/1987. Fondo Documental Anacrusa. Una adaptación de esta conferencia fue posteriormente publicada por la *Revista Musical Chilena* (Orrego-Salas 1988).

15. Coriún Aharonián, carta a Cecilia Plaza y Eduardo Cáceres, Montevideo, 28/09/1985. Fondo Documental Anacrusa.

16. En la documentación figuran hasta 1985 los nombres de José Vicente Asuar (1933-2017) en el Clamc II (1972) y Clamc VII (1978), y Roberto Escobar (1926-2011) en el CLAMC VII (1978) (Paraskevaídis [2014]).

como también los que permanecían en Chile estarían "dispersos", al no existir en el país las "condiciones básicas" para asegurar un vínculo entre los creadores y su medio cultural.¹⁷

Remontándonos a décadas anteriores, es posible afirmar que los compositores chilenos no siempre vivieron aislados de la escena latinoamericana. Como ejemplos relevantes se pueden mencionar las redes latinoamericanas y panamericanas del compositor Domingo Santa Cruz (1899-1987) desde la década de 1940 y su participación en los Festivales de Música de Caracas y de Washington (Santa Cruz 2008), la presencia del mismo Santa Cruz, de José Vicente Asuar, Orrego-Salas, Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010), Eduardo Maturana (1920-2003) y León Schidlowsky (*1931) en los Festivales de Música de América y España,¹⁸ además de la participación de chilenos en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Claem) de Buenos Aires en calidad de jurado (Alfonso Letelier [1912-1994], Schidlowsky, Becerra-Schmidt), becarios (Gabriel Brnčić [*1942], Miguel Letelier [1939-2016], Enrique Rivera [*1941], Iris Sangüesa [*1933]) y docentes (Brnčić) (Herrera 2020). Sin embargo, a partir de la década de 1970 no se registran intercambios similares, lo que puede atribuirse, al menos en parte, a las circunstancias adversas relacionadas con las dictaduras de la región. Por otra parte, podemos darle la razón a Aharonián cuando afirmaba que los músicos chilenos tendrían su horizonte primariamente dirigido hacia Europa, ya que diversos músicos y compositores chilenos de la década de 1980 se perfeccionaron en el Viejo Continente. Esto incluye también al círculo de Anacrusa, del que participaron, por ejemplo, el guitarrista Luis Orlandini (*1964, que estudió en Alemania Federal) y el flautista Alejandro Lavanderos (*1961, que se formó en Francia), pero también los mismos Cáceres y Plaza, quienes realizaron estadias de estudios en Alemania Federal en 1983/84 y 1988.

En este sentido, el Encuentro de 1987 representaba un evento inédito, al retomar un contacto con los compositores latinoamericanos aparentemente interrumpido en la década de 1970 y traerlo al suelo nacional. Las palabras de bienvenida de Cáceres en la apertura reforzaban esta idea al recordar que en 1985

[...] dijimos que nos poníamos de pie solos y con nada más que una partitura y un instrumento en nuestras manos y le cantábamos a Chile y su música. [...] Hoy nos ponemos nuevamente de pie, ya no tan solos, para cantarle a una geografía más extensa y lejana, pero al fin, hermana. Con nosotros se levanta este Goethe-Institut, incondicional compañero de labores, en un gesto que encuentra eco en los Institutos Goethe de Montevideo, Asunción, Córdoba y Buenos Aires.¹⁹

En los conciertos se interpretaron 44 obras musicales de formato camerístico y electroacústico, de las cuales veinte correspondieron a compositores de Argentina, Uruguay, Paraguay y Brasil, con una amplia mayoría de creaciones argentinas (ver Anexo 1). Estas incluían obras de los compositores invitados, como también de otros compositores vinculados al Claem y los Clamc

17. Anacrusa, "Presentación", en: Programa de mano: "Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Chilenos", 1-3-5 octubre 1985, Goethe-Institut. Fondo Documental Anacrusa. Una buena descripción de la etapa inicial de la agrupación se encuentra en Riesco 1986.

18. Informaciones a partir de los programas del Festival de Música de América y España de 1964 y 1967, preservados en el Instituto Ibero-Americano de Berlín. Véase también Moro Vallina 2019.

19. Eduardo Cáceres, "Palabras de bienvenida del Segundo Encuentro, representando a la Agrupación Musical Anacrusa", manuscrito. Fondo Documental Anacrusa.

(Paraskevaídis, Héctor Tosar [1923-2002], Mariano Etkin [1943-2016], Dante Grela [*1941] y Óscar Bazán). Además de Terzian y Paraskevaídis se incluyeron otras dos compositoras mujeres, las argentinas Diana Rud (*1940) y María Eugenia Luc (*1958). Al igual que en el Encuentro de 1985, las obras correspondieron a formaciones solísticas o ensambles de hasta cinco instrumentos, abarcando diversas combinaciones de instrumentos de cuerdas, vientos y percusión. Dada la inexistencia en Chile de ensambles especializados en la música contemporánea –algo que recién se estaba constituyendo con el entonces joven Ensemble Bartok– diferentes intérpretes asumían la responsabilidad de presentar cada obra y se contaba solamente con algunos músicos recurrentes y especializados en un repertorio contemporáneo, como Plaza, Orlandini, Lavanderos, Stein y Karina Glasinovic (*1962, piano), entre otros.²⁰ Esta sucesión de intérpretes diversos para cada obra se repetiría en los Encuentros de 1989 y 1994.

Las obras reunidas en este Encuentro reflejan una heterogeneidad estilística. Junto a obras electroacústicas de diversas características, un grupo de obras camerísticas se caracteriza por su retórica fragmentaria, además del énfasis en la gestualidad como elemento determinante de la obra musical. En esta línea se sitúan por ejemplo los trabajos de Etkin, Paraskevaídis, Aharonián y Tosar, caracterizados por operar con un material musical austero que sirve de base para generar variaciones diversas a nivel rítmico, textural y tímbrico. En otra dirección apuntan obras que dialogan intertextualmente con la tradición musical de los siglos XVIII y XIX, como por ejemplo *Eusebius* (1984) de Gandini, que fue interpretada por el mismo compositor, o la obra de Sergio Ortega (1938-2003) ... *Ayes y lamentos por Alejo Carpentier* (1983) para clavecín. En los conciertos se programaron también obras de compositores de generaciones anteriores, que incluyeron a Heitor Villa-Lobos (1887-1959) y los chilenos Carlos Isamitt (1885-1974), Federico Heinlein (1912-1999) y Alfonso Letelier, cuyas estéticas enmarcadas en el nacionalismo musical y el neoclasicismo contrastaban con el cariz general del evento, pero apuntaban a establecer un diálogo con el pasado reciente de la música latinoamericana. Una documentación audiovisual que reúne interpretaciones seleccionadas de los tres primeros conciertos muestra que la sala del Goethe-Institut llenó su capacidad en cada concierto.²¹

Complementando los conciertos, los invitados latinoamericanos dictaron charlas y talleres, como se refleja en la siguiente tabla:²²

Óscar Bazán	Taller de "Creación Espontánea", 30/09/1987, 16 hrs
Gerardo Gandini	Espejismos, 30/09/1987, 19 hrs
Luis Szarán	La música en el Paraguay y sus diferentes facetas, 01/10/1987, 16 hrs
Coriún Aharonián	La problemática del compositor en Latinoamérica, 03/10/1987, 16 hrs

20. En la Universidad de Chile se ofrecieron talleres instrumentales a cargo de Edward Brown (corno y bronces), Edgar Fischer (*1942, cello y cuerdas), Plaza (piano), Orlandini (guitarra), Guillermo Rifo (percusión), Stein (canto) y Lavanderos (flauta travesera).

21. VHS rotulado "Cinta 01. Segundo Encuentro", Fondo Documental Anacrusa. Enlace en la bibliografía.

22. Informaciones a partir de Cáceres 1990 y del programa de mano: Anacrusa, "Segundo Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos – Cono Sur", 29 de septiembre al 4 de octubre 1987, Goethe-Institut. Fondo Documental Anacrusa.

Óscar Bazán	Taller de "Creación Espontánea", 30/09/1987, 16 hrs
Alicia Terzian	La música electroacústica en la Argentina, 04/10/1987, 16 hrs. Con audición de obras de Horacio Vaggione (*1943), Ricardo Dal Farra (*1957), Gabriel Valverde (*1957), Alicia Terzian y Alejandro Viñao (*1951)
Gandini, Szarán, Terzian, Aharonián, Cirilo Vila y Juan Orrego-Salas	Foro-debate: Aproximaciones a la creación musical. Testimonios de compositores latinoamericanos, 02/10/1987, 16 hrs, moderación de Rodrigo Torres

Tabla 1 / Charlas y talleres en el Segundo Encuentro de Música Contemporánea.

Mientras que Terzian y Szarán presentaron panoramas de sus respectivos países, Gandini abordó perspectivas de su propia creación, a partir de su particular relectura de Robert Schumann (Cáceres 1990, 69). Bazán realizó un taller de composición colectiva que contó con la participación del público, utilizando objetos y el cuerpo humano como generadores de sonidos (Cáceres 1990, 72). Este formato resultaba excepcional en un país como Chile, cuya enseñanza de la composición orbitaba en torno a la clase individual de conservatorio. Aharonián, por su parte, reflexionó sobre las implicancias de ser compositor en América Latina, generándose una activa discusión en la que se compararon las experiencias de diferentes realidades (Cáceres 1990, 70). Este último tema se conecta con el "Foro-debate" del que participaron Gandini, Szarán, Terzian y Aharonián, junto a los chilenos Orrego-Salas y Vila. La actividad fue moderada por Rodrigo Torres, quien posteriormente publicó una transcripción parcial de la misma en la *Revista Musical Chilena* (Torres 1988). Esta transcripción del "Foro-debate" constituye una fuente relevante para aproximarse a lo que fueron las reflexiones en torno a la composición latinoamericana en este encuentro.

De acuerdo con Torres, la actividad duró cuatro horas (Torres 1988, 84). Desde el público participaron otros compositores también, como Bazán y el chileno Alejandro Guarello (*1951). En su introducción a la transcripción, Torres valoraba el encuentro de un grupo tan heterogéneo, definiéndolo entre otras cosas como "una contundente y estimulante comprobación de que la atávica insularidad chilena –transformada en un desintegrador aislamiento en los últimos tres lustros– puede y debe ser revertida si se pretende abrir cauces más plenos al desarrollo de nuestra música" (Torres 1988, 58). El debate giró en torno al concepto de la identidad, el que fue abordado desde su dimensión individual y colectiva. Así, algunos compositores lo conectaron con la búsqueda de un lenguaje musical que fuera reflejo de la identidad personal vinculada al "país de la infancia" (Gandini), el "terruño" (Vila) o "nuestro mundo interior" (Orrego-Salas). En su dimensión social, las reflexiones orbitaron en torno a las posibilidades de reflejar una identidad cultural local sin por eso negar los desarrollos musicales internacionales. Desde la excepcional situación de Paraguay, un país con una vida musical menos institucionalizada que la de los países vecinos, Szarán afirmaba que los compositores no entraban necesariamente en el debate de la identidad y podían convivir obras en estilo del 1800 con otras indigenistas y abstractas, sin obligación de responder a una vanguardia de turno (Torres 1988, 66). Entre los restantes compositores, parecía existir consenso en torno a la existencia de asimetrías de poder a la hora de componer desde América Latina, las que aún serían determinantes en la búsqueda estética. Así, por ejemplo, Terzian apuntó a las implicancias mercantiles de los estilos musicales en boga:

Aunque se diga que ellos –los europeos– crean los estilos, no los crean. Lo que ellos crean es el mercado, un mercado que nosotros no manejamos. Entonces ellos, a través del manejo de ese mercado, pueden ir introduciendo cada cinco años un nuevo elemento, que nosotros compramos (Terzian en: Torres 1988, 65).

De forma complementaria, Aharonián se refirió al colonialismo cultural presente en América Latina, apuntando al “doble desafío” de los compositores de la región:

Primero, para no quedar en una situación además de colonial, provinciana, de desfase total, ingenuo con respecto a la metrópoli, nosotros tenemos que preocuparnos de una puesta al día permanente, o bien pecamos de tontos. Pero si nosotros [...] nos preocupamos solamente por esa puesta al día, pecamos doblemente de tontos porque estamos copiando lo que hacen otros, auténticamente o no. En la colonia, para empezar a dejar de ser colonia, nosotros necesitamos estar al día y además hacer un trabajo extra. Necesitamos doble trabajo respecto a cada colega de la metrópoli, y esto es lo que nos exige un desafío doble. [...] Ahí se entronca entonces el problema de la búsqueda de identidad. La búsqueda de identidad es simplemente un problema de autenticidad (Aharonián en: Torres 1988, 69).

El chileno Vila adhirió a estas observaciones, pero sugiriendo que el momento actual sería adecuado para que América Latina comenzara a mirar a sus pares europeos de igual a igual:

[...] debemos encontrar una proposición renovadora. Incluso en este momento, en el Viejo Mundo, hay una crisis porque esa heterogeneidad que yo señalaba en la música de nuestros patriarcas, resulta que ahora es el pan cotidiano de la música europea. Allá es signo de una crisis. Entonces a lo mejor ha llegado el momento de que seamos nosotros capaces de hacer una proposición (Vila en: Torres 1988, 79).

En estas visiones resulta evidente que, al año 1987, la búsqueda del grupo aquí reunido en ningún caso sería la de las meta-narrativas o símbolos nacionales que fueran tan influyentes para la composición latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, sino que sus intereses apuntaban a soluciones individuales ante la aún vigente asimetría entre América Latina y los grandes centros musicales, que a la década de 1980 sumaban, junto a Europa, a los Estados Unidos.

Otra temática orbitó en torno a la separación entre la música académica y la música popular y la pertinencia de combinar elementos provenientes de ambas. Aharonián postuló que la división misma entre una música “cultura” y una “popular” obedecería a categorías coloniales que habría que superar, existiendo opiniones divergentes en este punto. Así por ejemplo, a propósito de un comentario del público, Orrego-Salas argumentó que la combinación propia de la Nueva Canción Chilena de instrumentos eléctricos modernos junto a otros latinoamericanos estaría enriqueciendo la música. Aharonián se manifestó contrario a esta mezcla, que lo que haría es alienar la cultura del pueblo, motivada por un interés de mercado (Torres 1988, 73-74). Bazán, por su parte, y desde su postura radicalmente experimental, se mostró en contra de una separación entre música erudita y popular, afirmando que dicha barrera sería “inexistente y estúpida. También la barrera de intérprete y público, de intérprete y platea es otra tontería,

otro invento" (Bazán en: Torres 1988, 80). Cabe recordar que la integración de músicas doctas y populares era ya característica de los Clamc y fue también propuesta por Anacrusa en los Encuentros de 1992 y 1994.

Torres concluye su transcripción reconociendo el desconocimiento mutuo y también el desconocimiento de las diversas tradiciones locales. Sin embargo, destaca la existencia de "una conciencia y una decisión de ser latinoamericanos que posibilita el encuentro con otros, en este caso con nuestros hermanos músicos del Cono Sur" (Torres 1988, 85). Si bien no se registran en estas discusiones opiniones abiertamente políticas, es posible afirmar que el solo hecho del encuentro, simbólicamente realizado en un país aún en dictadura como Chile, puede entenderse performativamente como una actitud política y así lo entendían los miembros de Anacrusa.²³ Complementariamente, al intercambio público habría que sumar la dimensión privada de estos encuentros, con reuniones informales que no ingresaron al corpus archivístico y en las que las discusiones pueden haber tenido otros matices, no solamente políticos, sino también lúdicos. Como recordaba Cáceres sobre la experiencia de 1987: "En nuestra primera cena de bienvenida, dejamos de ser compositores 'serios' para deleitarnos espontáneamente con el piano del restaurante de turno que vibró durante prolongadas horas con un amplio repertorio de tangos y jazz en las manos del argentino Gerardo Gandini" (Cáceres 1990, 71). Este tipo de intercambios fue, sin duda, relevante a la hora de fortalecer una identificación con América Latina y motivar nuevas colaboraciones, entre las que se puede mencionar, por ejemplo, una nueva invitación a Aharonián de la Universidad de Chile para dictar conferencias en 1988 y la invitación de Terzian a músicos chilenos para participar del Congreso de la Música de las Tres Américas, entre otros (Cáceres 1990, 73).

Tercer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos (1989)

Más de una veintena de participantes latinoamericanos llegaron a Chile para el Encuentro de 1989, incluyendo a los invitados del Goethe-Institut que dictaron cursos y charlas (ver Tabla 2) y a quienes financiaron sus viajes individualmente, entre los que se cuenta a Martín Fumarola (*1966, Córdoba), Fernando Maglia (Buenos Aires), Stella Perales (Rosario), Steven Loza (*1952, Los Ángeles, USA/México) y Juan José Iturribery (Montevideo) (Cáceres 1990, 78). Como ya mencioné, el grupo reunía a compositores de diferentes generaciones, algunos de ya extensa trayectoria y otros que llegarían a ser figuras centrales de la escena musical de sus países en décadas posteriores. Este grupo tuvo diversas instancias de convivencia, entre ellos y con personas chilenas. Por razones presupuestarias, Anacrusa organizó alojamientos para algunos visitantes en domicilios particulares. Las visitas almorzaban diariamente en el casino de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y por las tardes, unas cuarenta a cincuenta personas comían juntas en un salón habilitado en un restaurant (Cáceres 1990, 81-82). Para la fecha de este Encuentro en octubre de 1989, Chile cumplía un año tras el plebiscito en el que se decidió democráticamente darle fin a la dictadura militar y el país se preparaba para las elecciones presidenciales de diciembre de 1989, en las que sería elegido el demócratacristiano Patricio Aylwin como primer presidente de la transición a la democracia.

23. Esto se desprende de las entrevistas y conversaciones de la autora con Cáceres, Matthey y Cordero, entre otros.

País	Participante	Actividad
Argentina	Francisco Kröpfl	Curso: Pensar y hacer música hoy: estética y técnicas, 14/10, 15/10, 16/10/1989
	Vicente Moncho	Charla: Jornadas de Música del Siglo XX. Problemas comunes, 16/10/1989
	Dante Grela	Curso: Composición y análisis. Creación, enseñanza, propuestas metodológicas, 17/10, 18/10, 19/10, 20/10/198
	Gabriel Cerini	Audiovideo: Exposición de sonidos, 17/10/1989
	María Teresa Luengo	Taller: Taller de iniciación a la creación musical (dirigido a los más jóvenes), 18/10, 19/10, 20/10/1989
	Miguel Angel Sugo	Charla: Problemáticas de un compositor en una región subdesarrollada de un país subdesarrollado y posibles soluciones, 18/10/1989
	Ricardo Dal Farra	Curso: Generación y procesamiento digital de señales de audio, 19/19/1989
Brasil	Harry Lamott Crowl	Charla: La música en Brasil en el siglo XX y el nacionalismo, 13/10/1989
	Flavio Oliveira	Charla: La música en el Brasil colonial, 19/10/1989 Charla: El concepto de evolución del lenguaje musical, 18/10/1989
Bolivia	Cergio Prudencio	Charla: Orquesta Experimental de instrumentos nativos – una propuesta estética, 13/10/1989 Charla: Música nativa de Bolivia, 20/10/1989
Ecuador	Pablo Freire	Charla: Panorama del Folklore Ecuatoriano, 16/10/1989
México	Arturo Salinas	Charla: La música contemporánea en México, 17/10/1989
Uruguay	León Biriotti Pianista invitada: Cecilia Plaza	Concierto-taller: El oboe, los instrumentos de caña y sus posibilidades en la música contemporánea, 17/10/1989
Paraguay	Luis Szarán	Charla: La música en el Paraguay en la segunda mitad del siglo XX, 19/10/1989
Venezuela	Alfredo Del Mónaco	Charla: Compositores venezolanos de las nuevas generaciones, 20/10/1989
Foro-debate. Con la participación y ponencias de los compositores extranjeros invitados, 16/10/1989. Participan: Eduardo Cáceres, Cirilo Vila, Rodrigo Torres, Fernando Maglia, Ricardo Dal Farra, Francisco Kröpfl, Dante Grela, Gabriel Cerini, Vicente Moncho, María Teresa Luengo, Stella Perales, Miguel Ángel Sugo, Cergio Prudencio, León Biriotti, Arturo Salinas, Flavio Oliveira, Harry Lamott Crowl.		

Tabla 2 / Charlas y cursos del Tercer Encuentro de Música Contemporánea (1989).²⁴

24. Programa de mano: Anacrusa, “Tercer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos”, 12 a 21 de octubre de 1989, Goethe-Institut. Fondo Documental Anacrusa. Informaciones corroboradas con un artículo de Cáceres, donde se comenta que los compositores Tato Taborda Jr. y Marlos Nobre (Brasil), Andrés Posada (*1954, Colombia) y Francis Schwartz (Puerto Rico), que figuran en el programa de mano, no pudieron viajar por razones de diversa índole (Cáceres 1990, 82).

Nuevamente, algunos participantes tenían en común el haber participado del Claem y los Clamc. Del último Clamc de 1989 habían sido parte Cáceres, Lamott Crawl (Brasil), Prudencio (Bolivia) y Salinas (México). También Grela, Tato Taborda Jr. (*1960, quien tuvo que cancelar su viaje), Miguel Ángel Sugo y León Biriotti figuran en diversas versiones de los Clamc. Los cuadernos de actas de Anacrusa testimonian que también se contempló contar con compositores europeos y se llegó a invitar a Karlheinz Stockhausen (1928-2007) y Hans Werner Henze (1926-2012), quienes declinaron por haber sido consultados con pocos meses de antelación. También se barajaron los nombres de Mauricio Kagel (1931-2008) y de Helmut Lachenmann (*1935). Por último, se consideró invitar compositores de Francia, España e Italia, empresa que no prosperó por la dificultad de gestionar el financiamiento.²⁵ Finalmente, el Encuentro se mantuvo en el ámbito latinoamericano.

Durante este Encuentro se interpretaron 62 obras de diferentes compositores a lo largo de siete conciertos, uno de ellos dedicado a la música electroacústica. El Fondo Documental Anacrusa conserva un registro audiovisual de estos conciertos, con excepción del concierto electroacústico.²⁶ De acuerdo con un informe de los Encuentros publicado por Cáceres, en cada jornada los asistentes superaron las quinientas personas (Cáceres 1990, 85), lo que puede ser corroborado con la documentación audiovisual. En el foyer del Goethe-Institut se exponían paneles con informaciones sobre los compositores y sus obras, y tanto foyer como sala de conciertos eran espacio de animadas conversaciones. De las obras, 46 correspondieron a compositores extranjeros. En el Anexo 2 se presenta una lista de estas obras, en la que priman –como en 1987– las formaciones instrumentales pequeñas, lo que demuestra que se privilegió mostrar un panorama diverso de obras latinoamericanas, ya que, en función de las capacidades de organización, el montaje de obras para ensambles más numerosos hubiera implicado reducir el número de obras presentadas.

La diversidad estética de las obras permite inferir que su elección –a partir de unas trescientas recibidas por convocatoria abierta– tampoco pasó por privilegiar alguna estética en particular, sino que se decidió mostrar la heterogeneidad propia del universo contemporáneo latinoamericano. Junto con algunos rasgos comunes a las obras del Encuentro de 1987, como la presencia de la electroacústica y de obras de un carácter radicalmente fragmentario, en esta ocasión se presentaron piezas con narración, destacando la performance de *La locura de Schumann* de Francis Schwartz (*1940, Puerto Rico/Estados Unidos), interpretada por Cáceres (narrador) y Plaza (piano) como uno de los escasos ejemplos de teatro musical que se registran en esta época en Chile. Otras obras con narrador fueron *Añesu* (1980) de Luis Szarán, para barítono y ensamble y *Tercer vacío* (1989) del chileno Guillermo Rifo. También se encuentran trabajos que conectaron el lenguaje de vanguardia con otros universos sonoros, como *Acuerdos* (1986) para oboe, clarinete, trompeta, violín, cello, contrabajo y percusión del chileno radicado en Alemania Ramón Gorigoitia (*1958), que hace uso de armónicos y multifónicos y destaca por sus guiños al jazz experimental, además de *La otra concertación* (1989) de Cáceres para voz acústica, voz procesada, tablas hindúes, bajo eléctrico y cinta electroacústica, que se caracteriza por el uso experimental de la voz y la improvisación. También en línea con el uso de instrumentos no tradicionales se presentaron *Ileana* (1988) para guitarrista-recitante y charango del chileno radicado en Finlandia Vladimir Wistuba

25. Informaciones provenientes de anotaciones en el "Cuaderno de Actas, Agrupación Musical Anacrusa, 1987", cuaderno manuscrito. Fondo Documental Anacrusa.

26. Los enlaces a estos videos pueden consultarse en la bibliografía.

(*1956) y *Muraiki* (1989) para corno francés y quena del también chileno Leonardo García. En breves opiniones de compositores documentadas al final de los videos de los conciertos, los participantes destacan la importancia de poder reunirse entre latinoamericanos y reconocen la heterogeneidad de la música que se hacía en ese momento en América Latina.

Los siete conciertos se complementaron con una intensa semana de cursos y talleres, que en su conjunto conformaron un verdadero programa intensivo en torno a la creación musical contemporánea, abarcando tanto panoramas de la música en diferentes países como también cursos de perfil analítico y discursivo, además de talleres de creación musical (Tabla 2). Cergio Prudencio presentó su propuesta de música contemporánea con instrumentos nativos y León Biriotti profundizó en la composición para dobles cañas en un concierto-taller que contó con la participación de Plaza como pianista. Estos cursos y talleres se realizaron en el Goethe-Institut y en la Universidad de Chile y ofrecieron un certificado curricular a sus participantes, los que promediaron unos cien alumnos por conferencia y llegaron de Santiago y otras ciudades del país. Si bien la presencia de estudiantes de música y de los invitados extranjeros en las conferencias y cursos de sus colegas fue numerosa, Cáceres recordaba en 1990 que “solo un pequeño grupo de profesores de la Facultad de Artes (los entusiastas de siempre) aprovecharon esta gran oportunidad” (Cáceres 1990, 75).²⁷

Por su parte, el Foro-debate realizado el 16 de octubre de 1989, con presencia de invitados y miembros de Anacrusa, giró en torno a la pregunta ¿qué es ser un compositor latinoamericano hoy?²⁸ En esta ocasión se debatió con mayor énfasis sobre aspectos institucionales y contextuales. Algunos de los presentes destacaron su particular situación por vivir en ciudades alejadas de las grandes capitales, como Miguel Ángel Sugo, quien afirmó que ser compositor en San Juan/Argentina “es como sentirse más o menos un dentista de pirañas en el Sahara”, despertando risas en la audiencia. También se identificaban con esta labor lejana a los grandes centros musicales Flavio Oliveira (de Porto Alegre), Harry Lamott (de Ouro Preto) y Arturo Salinas (de Monterrey), si bien este último destacaba que la distancia podía ser positiva, porque implicaba estar lejos de obligaciones institucionales y contar con un público tal vez menos numeroso, pero a la vez estéticamente más desprejuiciado.

Otra temática giró en torno a las responsabilidades de los propios compositores en sus interacciones con los medios locales y la necesidad de hacer una autocrítica. En ese sentido, Grela comentó que la formación de los compositores en Argentina parecería no estar enfocada en fomentar capacidades creativas, sino más bien en formar profesionales preparados en primera instancia para formar otros y así sucesivamente, sin cuestionarse la real finalidad de dicha acción. También en una postura autocrítica, Cergio Prudencio afirmaba:

Los compositores nos atribuimos, no siempre de manera bendecida, un lugar privilegiado, un lugar de dioses del Olimpo, que implícitamente coloca al resto de la sociedad en una especie de subposición. Es decir, nos atribuimos el derecho de tener interlocutores que no nos los ganamos por derecho propio en nuestros actos creativos.²⁹

27. Si bien por razones de espacio no fue posible incluir consideraciones detalladas sobre estos cursos, cabe indicar que las cintas de audio de los cursos se conservan en el Fondo Documental Anacrusa.

28. Véase este debate en el VHS rotulado “Cinta 6”, Fondo Documental Anacrusa. Enlace en la bibliografía.

29. Transcripción del VHS rotulado “Cinta 6”, 12:45 en adelante.

Prudencio invitaba a revisar críticamente cómo los compositores se podrían "ganar" a sus interlocutores, a través de los propios actos creadores y de la propia propuesta estética. Para esto, habría que partir por aceptar que en América Latina la vida de concierto estaba destinada al repertorio de siglos pasados, sin existir un espacio protegido para presentar la creación contemporánea. Aceptar esta situación sería el primer paso para lograr transformarla. Complementando esta idea, León Biriotti y María Teresa Luengo destacaron la importancia de acercar a los intérpretes al repertorio de la música actual, lo que pasaría por revisar los planes de estudios de los conservatorios, que serían culpables de que los músicos egresasen sin una formación adecuada para enfrentar un lenguaje musical contemporáneo. Con ironía, Luengo señalaba que a los intérpretes que finalizaban sus estudios los felicitaba, acotando "egresaste al siglo XIX". Cáceres, por su parte, argumentaba que quienes tenían en sus manos la posibilidad de que esta situación cambiara, no asistían a los Encuentros de Anacrusa ni a otros eventos similares. Dal Farra, por su parte, invitó a concretar una unidad latinoamericana, dándole así continuidad al trabajo generado en este Encuentro.

Tras una intensa semana de conciertos, charlas y reuniones, cabe preguntarse por las impresiones de quienes vivieron esta experiencia. Una fuente valiosa consiste en entrevistas breves realizadas por Anacrusa a los compositores asistentes, transcritas y complementadas con breves conclusiones de parte de la agrupación.³⁰ Las preguntas que se formularon fueron:

1. ¿Cuál sería a su juicio la importancia de que una agrupación como Anacrusa exista en Chile y se preocupe de la difusión de la música contemporánea latinoamericana?
2. ¿Cuál es el punto de integración que se logra con este tipo de Encuentro?

En relación con la pregunta 1 los aspectos más valorados en las respuestas fueron el dar a conocer a los compositores latinoamericanos y a la música contemporánea, el encuentro entre latinoamericanos de diferentes generaciones, la posibilidad de conocerse, intercambiar opiniones y colaborar de manera desinteresada. Con respecto a la pregunta 2, las respuestas apuntan a que un Encuentro de estas características daría el puntapié inicial para que los compositores de diversos países continuaran difundiendo la música de sus pares latinoamericanos, al propiciar no solamente el conocimiento entre personas, sino también el intercambio de partituras, incentivando que iniciativas similares nacieran en otros países, fomentando así el potencial latinoamericano como contrapartida a los festivales europeos.

Dentro de las pocas voces contrarias a esta visión se encuentra la de Alejandro Guarello, quien participó del Encuentro con *Incontri(o)* (1984) para flauta, clarinete y cello y en la entrevista afirmaba que "el hecho de que vengan compositores latinoamericanos es un punto de encuentro, pero ya Anacrusa es un elemento disociador en el mundo musical de Chile",³¹ aludiendo a tensiones internas en el reducido medio de la música contemporánea nacional. Contraria a esta visión era la del director orquestal Fernando Rosas (1931-2007),

30. "Entrevistas a los compositores asistentes al Tercer Encuentro de Música Contemporánea: Anacrusa", documento mecanografiado con preguntas y respuestas, Fondo Documental Anacrusa. Respuestas de Ricardo Da Farra, Alfredo del Mónaco, Harry Lamott, Dante Grela, Gabriel Cerini, Pablo Freire, Cergio Prudencio, Miguel Ángel Sugo, Francisco Kröpfel, María Teresa Luengo, León Biriotti, Arturo Salinas, Luis Szarán, Juan José Iturriberri, Carlos Barreiro (economista de Colombia) y los chilenos Rolando Cori (*1954), Boris Alvarado (*1962), Juan Amenábar (1922-1999), Alejandro Guarello y Fernando Rosas (este último director orquestal).

31. "Entrevistas a los compositores asistentes al Tercer Encuentro de Música Contemporánea: Anacrusa", p. 5 del manuscrito.

que respondió las preguntas afirmando: “Anacrusa toma el bastón después del año 1973. [...] Empezamos a vernos y encontrarnos. Latinoamérica no puede seguir viviendo de espaldas de un país a otro”.³² Mientras que, como ya mencioné, algunos compositores miembros de Anacrusa –entre ellos Matthey– no se sintieron identificados con el giro hacia los eventos internacionales, la cita de Guarello refleja que existían voces en Chile que opinaban que sería más importante darle un espacio prioritario a los compositores chilenos, antes que difundir la música de América Latina.³³ No obstante, cabe señalar que Guarello y Matthey participaron en 1992 como docentes de los Cursos y Talleres de Anacrusa en La Serena.

En sus conclusiones a las entrevistas, Anacrusa afirmaba que la continuidad de la integración latinoamericana dependería de la iniciativa de los propios compositores de los diversos países. Si bien el punto de partida de la agrupación habría sido ofrecer un “puente entre los compositores que se dispersaron por el mundo y aquellos que se quedaron en Chile, también dispersos” tras 1973 (Fugellie 2020a), a este objetivo se habría sumado el interés por lo latinoamericano, entendido como una manera de desprenderse del colonialismo. Así, en el documento se afirma que el interés no sería expandirse hacia Europa, “pues piensan [los miembros de Anacrusa] que la carencia de medios de difusión y comunicación está en Latinoamérica, y es allí donde han decidido canalizar sus esfuerzos, ‘contemporaneizando siempre el hecho musical’ en América Latina”.³⁴ En este sentido, traer a América Latina hacia Chile podría resultar en la valoración de lo que se hacía en la región, como contraparte a la aún fuerte orientación hacia Europa del medio musical chileno.

Si bien no será posible en este trabajo seguir la pista a las iniciativas de todos los compositores involucrados en este Encuentro, al menos en el caso de Anacrusa, es posible afirmar que a través del conocimiento personal y el intercambio de partituras, cintas y escritos surgieron iniciativas que permitieron que partituras chilenas circularan en otras latitudes, por ejemplo, en el Festival Música Nova en Santos, el Encuentro Latinoamericano de Música en México, el Encuentro de Compositores Latinoamericanos de Belo Horizonte y otras.³⁵ Música chilena fue presentada en programas radiales y conciertos en otros países y los visitantes extranjeros publicaron diversos artículos sobre el Encuentro chileno, que pueden consultarse en el Fondo Documental de la agrupación. Como último elemento, el valor de encontrarse tiene una dimensión emocional que se refleja, especialmente, en las reacciones de intérpretes, compositores y audiencia, en la documentación audiovisual del evento. Así, en el video correspondiente al final del concierto del 21 de octubre de 1989, Cecilia Plaza entrega su testimonio, afirmando:

Puede que estemos un poquito cansados como organizadores de Anacrusa, como es lo que soy. Sin embargo, anímicamente, y en lo que hemos podido

32. *Ibid.*

33. Cáceres 1990, 81, alude también a los compositores chilenos que decidieron “automarginarse” en este encuentro fraterno.

34. “Entrevistas a los compositores asistentes al Tercer Encuentro de Música Contemporánea: Anacrusa”, apartado “Conclusión General”, Fondo Documental Anacrusa.

35. Por ejemplo, la obra de Cáceres *Tubular I* (1989) para tuba y piano, se interpretó en el mencionado Encuentro en México en 1990 y en el XXVII Festival Música Nova en 1991. El Encuentro de Compositores Latinoamericanos se realizó en Belo Horizonte, Brasil, por primera vez en 1986 y tomó contacto con Anacrusa en enero de 1992 con motivo de la organización de una muestra de música contemporánea latinoamericana, planificada para mayo de dicho año. Estos intercambios están documentados en correspondencia proveniente del Fondo Documental Anacrusa.

ganar en el contacto, en el encuentro realmente con los hermanos chilenos y latinoamericanos, significa a nivel espiritual una fuente, una nutriente, una savia que por ahora nada más yo pretendo dejar muy tranquila y guardadita en un rincón, porque es de una dimensión muy, muy grande. Y eso en algún momento va a decantar y va a tener una proyección de mi parte como pianista y como humano, que es lo que más me importa, que yo creo que el mundo tendrá que notar. Y es lo que esperamos de todos los intérpretes, más de 100, 150 que participaron, como yo, en la creación de la puesta en escena de estas obras, donde tuvimos la posibilidad de traer, de poner a los sentidos de otros hombres, de nuestros hermanos, la creación y el intento de trascender, mediante el arte, la vida habitual que nos rodea como hombres cansados, un poco bombardeados de la vida contemporánea. Tenemos que renovar y renacer en la voluntad de encontrarnos siempre en espacios como este, ya sea en la música, en la plástica, por la fraternidad, por la confianza, que renazca en el hombre.³⁶

La importancia del encuentro real y físico entre latinoamericanos, entendida como una experiencia afectiva, sin duda es central a la hora de comprender cómo se configuró un sentido de pertenencia a una comunidad latinoamericana.

Cuarto Encuentro de Música Contemporánea. Cursos y Talleres Latinoamericanos (1992)

A diferencia de los eventos ya mencionados, el Cuarto Encuentro realizado entre el 3 y el 16 de febrero de 1992 en La Serena, ciudad costera al norte de Chile, tuvo como eje los cursos de verano, un formato que Eduardo Cáceres conoció en los Clamc, de los que participó en 1986 y en 1989 (Paraskevaídis [2014]). En este Encuentro la participación fue mayormente chilena, si bien se contó con cuatro invitados internacionales. De ellos, Aharonián, Mariano Etkin (Argentina) y Gilberto Mendes (Brasil) pertenecían al círculo de los Clamc, mientras que el brasileño Roberto Martins (*1943), compositor y especialista en el repertorio vocal contemporáneo, fue propuesto por el mismo Mendes.³⁷ En este caso Anacrusa se hizo cargo de costear alojamiento y manutención y los invitados gestionaron sus viajes desde sus países. Cabe destacar que, al igual que Aharonián, tanto Etkin como Mendes constituían figuras centrales de la vanguardia sudamericana, mientras que Roberto Martins, de una generación más joven, aportó una mirada novedosa para el país desde su especialidad en el canto coral contemporáneo.

La organización anfitriona fue el Departamento de Música de la Universidad de La Serena, dirigido por Mario Arenas (*1953). Como enlace entre Anacrusa y la universidad participó activamente el cellista Rodrigo Díaz, formando parte del equipo de organización. Los cursos se impartieron a lo largo de dos semanas y tanto el alojamiento como la alimentación de los estudiantes fue organizada en las mismas dependencias de la universidad. Los cursos incluían los ámbitos de la composición, investigación, interpretación y pedagogía, abordando tanto la música docta como la popular con y sin raíz folklórica. El tríptico de anuncio contextualizaba

36. Transcripción a partir del video del Concierto del 21/10/1989, VHS rotulado "Cinta 7", desde 1:56:00.

37. Gilberto Mendes, carta a Eduardo Cáceres, Santos, 06/10/1991. Fondo Documental Anacrusa.

los cursos en la búsqueda de nuevas pedagogías para enfrentar los lenguajes musicales actuales, afirmando que:

[...] ha llegado el momento de proponer una metodología seria, eficaz y de responsabilidad académica que considere todas las grandes temáticas que se relacionan directa o indirectamente con el quehacer musical contemporáneo tanto de música docta como popular y que indudablemente nos abre futuro y posibilidades de crecer en nuestro país. Lamentablemente, las academias tradicionales, no abordan este aspecto por varias razones, algunas atendibles, otras tal vez dudosas; falta de tiempo, falta de presupuesto, ignorancias no asumidas, temor a lo nuevo, etc. Lo paradójico de toda esta situación es que el futuro llegará inevitablemente y las nuevas tendencias o técnicas de creación, pedagogía, interpretación e investigación no serán más que un asunto del pasado y que tendremos que asumir en un tiempo desfasado como ocurre ahora.³⁸

Entre los profesores chilenos se encontraban los compositores Vila, Guarello, Matthey y Cáceres; los intérpretes Plaza (piano), Stein (canto), Isidro Rodríguez (violín), Lavanderos (flauta traversa), Orlandini y Mauricio Valdebenito (*1967, guitarra); los musicólogos Rodrigo Torres, Juan Pablo González y Jorge Martínez (*1953); Olivia Concha Molinari y Raimundo Garrido Muñoz con una propuesta de construcción e interpretación a partir de instrumentos vernáculos; y Mario Arenas con un curso de informática en la música. Como representantes de la música popular participaron, entre otros, Fernando González (*1946, guitarra eléctrica), Rodrigo Díaz (música popular brasilera), el baterista Tilo González (*1952), y los cantautores Payo Grondona (1945-2014), Eduardo Gatti (*1949) y José Seves (*1948), miembro de Inti-Illimani, simbolizando el regreso desde el exilio de esta emblemática agrupación de la Nueva Canción Chilena tras el retorno de la democracia. Aparte de los cursos, se realizaron audiciones y conciertos de los invitados y de los estudiantes. Participaron alrededor de doscientos estudiantes inscritos, lo que se amplió con un grupo cambiante de estudiantes que visitaron solamente actividades puntuales. Muchos docentes fueron simultáneamente estudiantes en determinados cursos, especialmente en los que brindaron los profesores extranjeros.

El espíritu de estos cursos sería impensable sin la existencia de los Clamc. Más allá de los vínculos de Aharonián, Mendes y Etkin con estos últimos, su herencia se refleja en la combinación de cursos de música docta y popular, y de talleres prácticos de interpretación con cursos musicológicos y teóricos orientados hacia América Latina, impulsando propuestas de enseñanza musical gestadas desde la realidad de los países latinoamericanos. Los Clamc fueron también inspiradores del formato de cursos de verano, que propició una convivencia más estrecha entre los participantes que en los eventos de la capital chilena. En cartas escritas en la etapa de concepción de estos cursos, Cáceres establecía una relación con los Clamc. Así, un año antes del Encuentro sugería a Aharonián y Paraskevaídis realizar el XVI Clamc en Chile, considerando que el momento político del país –con el retorno de la democracia– sería idóneo para una convocatoria de estas características.³⁹ En octubre del mismo año les informaba que había conseguido financiar el viaje de cinco profesores internacionales para

38 Tríptico "Anacrusa. IV Encuentro de Música Contemporánea. Cursos y Talleres Latinoamericanos", 3 a 16 de febrero de 1992, La Serena. Fondo Documental Anacrusa.

39. Eduardo Cáceres, carta a Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis, Santiago de Chile, 28/02/1991, Fondo Documental Anacrusa.

su nuevo proyecto y afirmaba que los cursos estarían primariamente dirigidos a los chilenos, pero reconociendo a los Clamc como modelo inspirador.⁴⁰ Pese al foco en la realidad chilena, se puede observar que los invitados latinoamericanos aportaron con conocimientos muy particulares para Chile. El curso de Mendes, dedicado al teatro musical experimental (en su propia designación, música-teatro), contó con estudiantes que harían trayectorias interesantes en el ámbito del canto, la música contemporánea, la incursión en estéticas diversas y la docencia, como Gonzalo Cuadra (*1969), María Paz Santibáñez (*1968), Gabriela Lehmann (*1956), Francesca Ancarola (*1968), María Gabriela Olivares (*1973) y Carlos Retamal (*1962). Dentro de la documentación del Encuentro se conserva la performance *La Serenísima Esquizofrenia* (1992) montada por este taller, de una estética innovadora para la música escénica en Chile, la que se complementó con una charla de Mendes sobre las influencias en su propia obra.⁴¹ El taller coral contemporáneo de Martins complementó el enfoque de Mendes. En el concierto de clausura del 16 de febrero, Martins dirigió un coro mixto de veinte estudiantes que interpretaron un *Kyrie eleison* del brasilero Lísias Donadio Mourão, quien fue miembro de este taller y participó activamente de los Cursos, además de la interpretación de la obra coral de *Mendes Asthmatour* (1971) sobre un texto de Antonio Jose Mendes; una obra en una estética afín a la conocida *Beba Coca-Cola* (1966), donde se tematiza la incomodidad del asma, desembocando en un irónico jingle que ofrece un tratamiento contra esta enfermedad, organizado por los viajes aéreos de la empresa Asthmatour. Como se aprecia en el video del concierto, la obra, interpretada con mucho humor, fue ovacionada por el público.⁴² Por su parte, Aharonián ofreció un curso sobre música popular latinoamericana en el que abordó también la apropiación de esta música por las industrias comerciales de Occidente, ejemplificada en la historia de la comercialización de la canción "Llorando se fue" (1981) de Los Kjarkas.⁴³ Etkin ofreció un curso de análisis musical que contó con una numerosa audiencia, entre la que se encontraron los compositores Vila, Guarello, Aharonián, Matthey y Ancarola.⁴⁴

Más allá de la intensa absorción de conocimientos, la documentación del evento refleja una atmósfera respetuosa, pero también alegre. Así, por ejemplo, el video del concierto de clausura culmina con la entrega de diplomas a unos ochenta presentes habilitados para recibirlos, entre alumnos y profesores. Toda la entrega de diplomas se ve acompañada de aplausos, bromas, risas y cantos de la audiencia, destacando las grandes ovaciones a Aharonián, Martins y Etkin, pero también a estudiantes y profesores locales. Si bien el impacto de esta experiencia es difícil de cuantificar en su relevancia para el devenir de la música contemporánea chilena de la década de 1990, diversos intérpretes y compositores afirman que este curso los marcaría en su trayectoria artística (Fugellie 2020b).

40. "No pretendemos copiar vuestra idea, esto es para los chilenos con ayudas como la vuestra, en todo caso los CLAMC son excelente iniciativa digna de ser imitada y algo de eso tiene esto". Eduardo Cáceres, carta a Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaidis, Santiago de Chile, 27/10/1991, Fondo Documental Anacrusa.

41. VHS rotulado "IV Anacrusa 04". Enlace de un fragmento de este video en la bibliografía. Gracias a las investigaciones de Fernando Magre en torno a la música-teatro de Mendes conocemos el título de esta performance, el cual no figura en los materiales del Fondo Documental Anacrusa.

42. VHS rotulado "Cuarto encuentro. Última noche", 38:30 en adelante. Enlace en la bibliografía.

43. Comentarios a partir de la documentación audiovisual de VHS "Anacrusa. La Serena 01" y "IV Anacrusa 04". Fondo Documental Anacrusa.

44. Comentarios a partir de la documentación audiovisual de VHS "Anacrusa. La Serena 02".

Conclusiones

Para concluir, se puede observar que las redes latinoamericanas construidas en torno a Anacrusa estuvieron determinadas por la infraestructura y apoyo presupuestario del Goethe-Institut, que a su vez respondía a los lineamientos de la diplomacia cultural alemana. Al existir una colaboración a nivel de las sedes latinoamericanas del Goethe-Institut, a Chile llegaron importantes exponentes de la vanguardia latinoamericana, como Gandini, Aharonián, o Kröpfl, pero también compositores jóvenes y representantes de ciudades “periféricas” para el cultivo de la música contemporánea, quienes aportaron con miradas diferentes de lo que significaría ser un compositor latinoamericano. También fueron determinantes las redes latinoamericanas conformadas en las décadas de 1970 y 1980 a través de los Clamc, a la que pertenecían importantes figuras de aquellas décadas, como Aharonián, Mendes, Paraskevaídís y Etkin, pero también compositores nacidos en la década de 1950, como Prudencio y el mismo Cáceres. En la concepción de los eventos de Anacrusa, especialmente en 1992 y 1994, fue influyente la propuesta pedagógica y conceptual de los Clamc, que propuso cruces entre la música docta y la música popular desde una mirada decolonial, ofreciendo una alternativa diferente a la de los emblemáticos Cursos de Verano de Música Contemporánea de Darmstadt, epicentro de la vanguardia europea. Sin duda sería interesante explorar si la particular propuesta pedagógica de los Clamc fue también influyente para proyectos realizados en otros países de la región.

A nivel discursivo, el encuentro entre latinoamericanos propició reflexiones en torno a la identidad individual y colectiva en la creación musical, pero también en torno al rol que debieran asumir los compositores latinoamericanos como transformadores de las instituciones musicales y como agentes activos en la búsqueda de una comunicación más estrecha con sus medios locales. Como se comentó en relación al Tercer Encuentro (1989), los compositores eran conscientes de que una experiencia de intensa comunicación como esta propiciaba el conocimiento, el intercambio de ideas y partituras, luego de lo cual, sin embargo, debiera continuar la rizomática tarea de difundir estas ideas y conocimientos en nuevos espacios, algo que, al menos fragmentariamente, se pudo constatar en la circulación de partituras y grabaciones chilenas hacia otros países de la región.

En cuanto a conocimientos musicales específicos, los latinoamericanos que visitaron Chile entregaron perspectivas sobre la vida musical de sus propios países, estrenaron obras que representaron estéticas diversas y ofrecieron cursos sobre temáticas inusuales para nuestro país, como el teatro musical experimental (Bazán, Mendes y Martins) o la música con instrumentos autóctonos (Prudencio) y también animaron discusiones profundas en relación a las asimetrías de poder y el colonialismo aún imperante en la escena musical latinoamericana en sus implicaciones estéticas. Ya que, a nivel musical, Anacrusa privilegió la heterogeneidad por sobre la elección de determinadas estéticas, los Encuentros no parecen haber marcado “camino” a seguir, a nivel estético o estilístico.

Por último, fue posible observar que, más allá de su aporte en difundir un determinado capital cultural, los Encuentros de Anacrusa fueron relevantes en su dimensión performativa. En el encuentro real entre figuras de la música contemporánea activas en diferentes ciudades y regiones, América Latina deja de ser un proyecto abstracto y pasa a transformarse en un espacio físico donde no solamente se intercambian conocimientos e ideas, sino que los propios cuerpos latinoamericanos se reúnen, con sus diferentes voces, gestualidades y temperamentos,

para compartir en torno a una comida o un vino, un ensayo o una conversación informal. Todo parece indicar que los Encuentros de Anacrusa no desembocaron en la canonización de determinados compositores o estilos. Más importante que imponer una determinada estética parece haber sido la búsqueda de un espacio en común, en el que la labor de compositores e intérpretes abocados a la música contemporánea en América Latina, de por sí compleja, dejó de ser en solitario y pasó a ser compartida con pares marcados por experiencias similares, fueran estas positivas o negativas. Desde aquí se pudo potenciar una identificación con América Latina, que dejó de ser un nombre para transformarse en una comunidad viva que conversa, canta, ríe o se queja. Posiblemente, leer estos eventos desde la intensidad de la experiencia corpórea del encuentro podría ser una clave para entender su real importancia.

Por último, podríamos preguntarnos si los Encuentros latinoamericanos de Anacrusa contribuyeron a que la escena de la música contemporánea chilena saliera afectivamente de su insularidad, no solamente en el efímero espacio del encuentro, sino también con miras al mediano o largo plazo. ¿O se trató más bien de un momento vinculado a una coyuntura política e histórica particular, marcado por el fin de la dictadura militar y la transición a la democracia? Si bien esta temática requeriría de un análisis más detallado, es posible observar que algunas de las dificultades comentadas por los compositores a lo largo de este artículo siguen vigentes treinta años después, por ejemplo, el escaso abordaje de los lenguajes contemporáneos en la formación universitaria de intérpretes de música docta y una enseñanza de la composición que continúa mayormente enfocada hacia el repertorio europeo, incorporando el chileno pero existiendo aún un escaso conocimiento sobre la música contemporánea de los países latinoamericanos.⁴⁵ En este sentido, si bien los Encuentros de Anacrusa fueron relevantes para compositores e intérpretes que se interesaron en continuar cultivando las redes latinoamericanas, no es posible afirmar que la intensa experiencia emanada de ellos haya sido inspiradora para las políticas culturales surgidas en el Chile de la transición. Más bien, diversos ángulos discursivos expuestos a lo largo de este artículo nos siguen interpelando, al año 2022, a difundir el conocimiento de la música contemporánea latinoamericana y fomentar el intercambio continental en las nuevas generaciones y, como investigadores, a continuar ahondando en las redes de circulación de la música contemporánea que tan importantes fueron para el desarrollo de la música latinoamericana durante las últimas décadas del siglo XX.

Archivos

Fondo Documental Anacrusa, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile.
Instituto Ibero-Americano de Berlín.

Entrevistas

Eduardo Cáceres, 20/01/2020.
Cecilia Cordero, 08/07/2021, vía Zoom.
Michael de la Fontaine, 09/07/2018, Berlín.
Gabriel Matthey, 16/06/2021, vía Zoom.

45. Sobre la enseñanza de la composición en Chile véase Fugellie y Matthey (eds.) 2019.

Sitios web

Base de datos “Conciertos doctos en Chile, 1945-1995”. <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/inicio>. Acceso: 10 de julio de 2021.

Paraskevaídís, Graciela. [2014]. “Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Documentación”. www.latinoamerica-musica.net. Acceso: 10 de julio de 2021.

Paraskevaídís, Graciela. [2016]. “núcleo música nueva de Montevideo. La historia”. <https://nucleomusicanueva.net/historia>. Acceso: 10 de julio de 2021.

Videos del Fondo Documental Anacrusa accesibles en YouTube:

VHS rotulado “Cinta 01. Segundo Encuentro” correspondiente a obras de los conciertos el 29/09, 01/10 y 03/10/1987:

<https://www.youtube.com/watch?v=zmX9JiX7JjA>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cinta 01” correspondiente al concierto del 12/10/1989:

<https://www.youtube.com/watch?v=tcwmZSae-2Y>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cinta 02” correspondiente al concierto del 14/10/1989: <https://www.youtube.com/watch?v=-kcSeEjBZYw>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cinta 03” correspondiente al concierto del 15/10/1989:

<https://www.youtube.com/watch?v=ldqZ8Wdj14U>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cinta 6”, correspondiente al Foro-debate del 16/10/1989:

<https://www.youtube.com/watch?v=zJsN1xGw9Xg>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cinta 04” correspondiente al concierto del 17/10/1989:

<https://www.youtube.com/watch?v=-UhAxbmSjG4> Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cinta 05” correspondiente al concierto del 19/10/1989: <https://www.youtube.com/watch?v=hqVBHA0tUTc>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cinta 07” correspondiente al concierto del 21/10/1989:

<https://www.youtube.com/watch?v=bXHI8yB96vo>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “Cuarto encuentro. Última noche” correspondiente al concierto del 16/02/1992:

<https://www.youtube.com/watch?v=MPNcGXANVgY>. Acceso: 10 de julio de 2021.

VHS rotulado “IV Anacrusa 04” [1992]. Fragmento correspondiente al taller de Gilberto Mendes:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ez0mQfhRhfw>. Acceso: 10 de julio de 2021.

Bibliografía

Cáceres, Eduardo. 1990. “La Agrupación Musical Anacrusa y los Encuentros de Música Contemporánea”. *Revista Musical Chilena* 174: 57-110.

_____. 1989. “Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea – Una alternativa diferente”. *Revista Musical Chilena* 172: 46-84.

Corrado, Omar. 2020. “European Professors at the Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea: Two experiences – Piriápolis, 1974; Buenos Aires, 1977”. *Twentieth-Century Music* 17 (3): 329-345.

Fugellie, Daniela. 2021. "Im geschützten Raum. Musikförderung des Goethe-Instituts während der Militärdiktatur in Chile". *Die Musikforschung* 74 (4): 352-361.

_____. 2020a. "Ausentes presentes. Art Music from the Chilean Exile in Anacrusa's Festivals at the Goethe-Institut Santiago (1985-89)". *Twentieth-Century Music* 17 (3): 361-380.

_____. 2020b. "Mujeres intérpretes, compositoras y musicólogas en los encuentros de la Agrupación Musical Anacrusa (1985-1994)". *Neuma* 13 (2): 14-39.

Fugellie, Daniela y Gabriel Matthey, eds. 2019. "La enseñanza de la composición en Chile". *Revista Musical Chilena* 232: 115-131.

Herrera, Eduardo. 2020. *Elite Art Worlds. Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-Garde Music*. Nueva York: Oxford University Press.

Kaitinnis, Anna. 2018. *Botschafter der Demokratie. Das Goethe-Institut während der Demokratisierungsprozesse in Argentinien und Chile*. Wiesbaden: Springer.

Merino, Luis. 2003. "1973-2003: treinta años". *Revista Musical Chilena* 199: 39-56.

_____. 1999. "Chile: III. La creación musical de arte en el Chile independiente". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio Casares. Vol. 3, 628-639. Madrid: SGAE.

_____. 1980. "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia". *Revista Musical Chilena* 149-150: 80-105.

Moro Vallina, Daniel. 2019. "Vanguardias musicales latinoamericanas en el discurso oficial de la hispanidad". *Revista Musical Chilena* 231: 39-58.

Orrego-Salas, Juan. 1988. "Presencia de la arquitectura en mi música". *Revista Musical Chilena* 169: 5-20.

Peña, Carmen. 1984. "Concurso anual de composición del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile". *Revista Musical Chilena* 162: 132-138.

Riesco, Carlos. 1986. "Anacrusa, una nueva agrupación musical". *Revista Musical Chilena* 165: 85-94.

Santa Cruz, Domingo. 2008. *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Editado por Raquel Bustos Valderrama. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Schneider, Wolfgang y Anna Kaitinnis, eds. 2016. *Kulturarbeit in Transformationsprozessen. Innenansichten zur 'Außenpolitik' des Goethe-Instituts*. Wiesbaden: Springer.

Varios Autores. 1999. "Taller 666. Una Academia de Arte y Cultura". *Resonancias* 3 (5): 20-25.

Villarroel, Mónica e Isabel Mardones. 2012. *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Torres, Rodrigo. 1988. "Creación musical e identidad cultural en América Latina: foro de compositores del Cono Sur". *Revista Musical Chilena* 169: 58-85.

Anexo 1: Obras extranjeras interpretadas en los conciertos del 29/9, 1/10, 3/10, 4/10/1987.⁴⁶

Argentina

Jorge Edgard Molina (1934-2010), *Pieza para piano y percusión* (1986)

Diana Rud, *Tres Melancolías* (1984) para flauta y piano

Oscar Edelstein (*1953), *Triste* (1980), para flauta, saxo alto y clarinete bajo

Mariano Etkin, *Caminos de Cornisa* (1985) para flauta, clarinete, piano y percusión

Santiago Chotsourian (*1966), *De la Oda a Salinas* (1986), para cantante, flauta, clarinete y saxo alto

Pablo Di Liscia (*1955), *Que sean dos* (s/f), para flauta y guitarra

Óscar Bazán, *Los Mitos* (1985), para dos cordófonos, aerófono, idiófono y membranófono

Manuel Juárez (1937-2020), *Dos por Do* (s/f), para dos flautas

María Eugenia Luc, *En la sala blanca y el espejo* (s/f), para trío de maderas

Daniel Alberto Cozzi, *Etnográfica I* (1985), para viola, contrabajo, percusión y cinta

Jorge Horst (*1963), *...en lo vivo...* (1984) para voz y flauta

Claudio Lluán (*1957), *Vidala de los tiempos muertos* (1980), para piano

Dante Grela, *Trío* (1982), para trío de maderas

Alicia Terzian, *Bestiela* (1981), obra en cinta magnetofónica

Gerardo Gandini, *Eusebius* (1984), para piano

Uruguay

Héctor Tosar, *Reflejos 4* (1974) para cuarteto de cuerdas

Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguay), *Un lado, otro lado* (1984), para piano

Coriún Aharonián, *Los Cadadías* (1980), para clarinete, trombón, cello y piano

Paraguay

Luis Szarán, *Variaciones en puntas* (1986), para quinteto de vientos

Brasil

Heitor Villa-Lobos, *Rosa amarela*, para coro

46. Detalles y obras chilenas se pueden consultar en la base de datos "Conciertos doctos en Chile, 1945-1995", accesible en: <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/inicio>. Lo mismo para el Anexo 2. Títulos como en el programa de mano. Hay mínimos cambios entre los programas de mano y los conciertos, que fueron corroborados en base al Anexo de Cáceres 1990.

Anexo 2: Obras musicales interpretadas en los conciertos del 12/10, 14/10, 15/10, 17/10, 19/10, 20/10 y 21/10/1989.

Argentina

Víctor Amicola (*1931), *Rimpetto* (1988), para vibráfono y clarinete bajo
Mariano Etkin, *Arenas* (1988), para piano
Miguel Ángel Sugo, *Ave María* (1985), para coro
Francisco Kröpfl, *Orillas* (1988), obra electroacústica
Gabriel Valverde, *Escenas introspectivas* (1981), para violín y piano
Stella Perales, *Pulsiones* (1985), para flauta, clarinete, viola, cello y piano
Alberto Perduca (*1956), *Polar* (1982), para flauta, clarinete y clarinete bajo
Vicente Moncho, *Pieza Opus 12* (1983), para violín
Gabriel Cerini, *Cuatronso hijo de Cuatronso* (1988), para flauta, cello, tuba y ruido blanco
María Teresa Luengo, *Presencias* (1980), para flauta, violín y piano
Fernando Maglia, *Espacios Surgidos III* (1986), para guitarra
Dante Grella, *De los mundos paralelos* (1989), para piano y sonidos electrónicos
Martín Alejandro Fumarola, *Estatismo* (1989), obra electroacústica
Ricardo Dal Farra, *Integrados* (1986), para guitarra grabada y cinta
Elsa Justel (*1944), *Ichihualasto o La valée de la lune* (1989), obra electroacústica

Uruguay

Juan José Iturriberry, *Fuera de la jaula* (1983), para piano preparado
Diego Legrand (1928-2014), *Eterna interrogante* (1988), para viola, cello y contrabajo
Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguay), *Más fuerza tiene* (1984), para clarinete
León Biriotti, *Géminis* (1987), para violín y cello
Héctor Tosar, ... *en RE* (1981), para piano

Brasil

Tim Rescala (*1961), *Tango* (1988), para trombón
Guilherme Bauer (*1940), *Losango cáqui* (1988), para coro
Lindenbergue Cardoso (1939-1989), *Dos miniaturas* (1983), para tuba
Marlos Nobre (*1939), *Solo 1* (1984), para flauta
Daniele Marcondes Gugelmo (*1967), *Zeol* (1989), para guitarra y arpa del piano
Flavio Oliveira, *Round about Debussy* (1989), para piano
Cláudio Santoro (1919-1989), *Duo* (1982), para fagot y piano
César Guerra-Peixe (1914-1993), *Bilhete de um jogral* (1984), para viola
Raul do Valle (*1936), *Interacción* (1983), para contrabajo y piano
Harry Lamott Crowl, *Sabra* (1983), para oboe y piano
Roberto Victorio (*1959), *Transeuntes transitamos* (1982), para soprano, narrador, vibráfono y percusión
Celso Mojola (*1960), *Quinteto* (1986), para flauta, clarinete, fagot, cello y violín

Eduardo Reck-Miranda (*1963), *Convulsão na fuga* (1989), obra electroacústica
 Sérgio Freire (*1962), *Baurembi* (1988), obra electroacústica
 Tato Taborda Jr., *Organismo* (1987), para cuarteto de guitarras
 Gilberto Mendes, *Tres cuentos de Cortázar*, para piano

Ecuador

Pablo Freire, *Trompa de Lobo* (1986), para quinteto de vientos
 Arturo Rodas (*1954), *Oh...* (1984), para trompeta

México

Arturo Salinas, *Unami* (1988), para flauta
 Max Lifchitz (*1948), *Transformaciones 2* (1986), para violín

Bolivia

Cergio Prudencio, *Juegos imaginados* (1985/87), para dos percusionistas

Venezuela

Alfredo Del Monaco, *Chants* (1988), para flauta

Puerto Rico

Francis Schwartz, *La locura de Robert Schumann* (1983) para músico-actor y piano

Colombia

Andrés Posada, *Tríptico para clarinete Nr. 2* (1987), para clarinete

Paraguay

Luis Szarán, *Añesu* (1980), para barítono, flauta, oboe, violín, viola, cello, voz femenina, voz masculina y percusión

Perú

Celso Garrido-Lecca, *Simpay* (1988), para guitarra

R