

Gilberto Mendes en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea

Gilberto Mendes at the Latin-American Courses for Contemporary Music

DANIELA FUGELLIE

Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile
dfugellie@uahurtado.cl

Resumen: Este artículo aborda la presencia de Gilberto Mendes como docente y compositor en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) y en los encuentros de la agrupación chilena Anacrusa. A través del estudio de su participación en estos eventos y de sus escritos vinculados a ellos, se observa que Mendes cultivó vínculos profundos con el medio musical latinoamericano de su tiempo, lo que fortaleció su identificación con la cultura latinoamericana.

Palabras clave: Gilberto Mendes; Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea; Agrupación Musical Anacrusa; intercambio latinoamericano.

Abstract: This article explores the presence of Gilberto Mendes as teacher and composer at the Latin-American Courses for Contemporary Music (CLAMC) and at the encounters of the Chilean musical association Anacrusa. Through the study of his activities in these events and his own related writings the article observes that Mendes cultivated strong links with the Latin-American music scene of his time. This lead to a strenghtening of his identification with the Latin-American culture.

Keywords: Gilberto Mendes; Latin-American Courses for Contemporary Music; Musical Association Anacrusa; Latin-American exchange.

Los festivales y cursos de música contemporánea como punto de encuentro de la música latinoamericana¹

El año 2022 fui editora de un dossier temático para la revista *Resonancias* titulado "Los festivales de música contemporánea en Latinoamérica como punto de encuentro internacional: redes, discusiones estéticas e ideológicas en la segunda mitad del siglo XX" y que incluyó trabajos de Hernán Gabriel Vázquez, Iván Cesar Morales, Fernando de Oliveira Magre y Daniela Fugellie.² A partir de estos estudios, que abarcaron diversos festivales y encuentros de música contemporánea realizados en países latinoamericanos, en Estados Unidos y en España durante la segunda mitad del siglo XX, pudimos concluir que los festivales constituyeron en dicho periodo un espacio privilegiado de la circulación de la música y los músicos latinoamericanos. Pese a su carácter efímero, los festivales han cumplido diversas funciones a la hora de determinar qué sería la "música latinoamericana". Por una parte, en ellos se ha dado a conocer la producción musical reciente de diversos países, contribuyendo a visibilizar a sus protagonistas y tendencias estéticas. Por otra parte, los festivales – especialmente los que contaron con apoyos estatales o panamericanos – han servido como medio de representación de determinados países o proyectos, promulgando una imagen positiva en el marco de la diplomacia cultural. No obstante, durante la segunda mitad del siglo XX se gestaron también diversos festivales autogestionados, en los que me enfocaré en este texto, los cuales tienen la particularidad de haberse desarrollado al margen de políticas estatales, proponiendo muchas veces desde su posición alternativa lecturas críticas y subalternas.

Los festivales han constituido también espacios de negociaciones y disputas, en un período políticamente complejo que tuvo como trasfondo la guerra fría, la revolución cubana, las dictaduras militares latinoamericanas y el franquismo. En este contexto, es posible observar que la centralidad de algunas personas o instituciones dentro de los festivales no fue espontánea, sino que obedeció al posicionamiento de determinados

¹ Este estudio fue realizado y financiado en el marco del proyecto Fondecyt 1220792 "El serialismo en América Latina como técnica cultural" (investigadora responsable: Daniela Fugellie), el proyecto Anillo Chilean Art Music: Cultural Practices as Heritage (ATE 220041) y el Núcleo Milenio em Culturas Musicales y Sonoras (CMUS) de ANID, Chile.

² "Los festivales de música contemporánea en Latinoamérica como punto de encuentro internacional: redes, discusiones estéticas e ideológicas en la segunda mitad del siglo XX", ed. Daniela Fugellie, en: *Resonancias* 50 (2022) con trabajos de Hernán Gabriel Vázquez, "Asociaciones, disputas y redes internacionales. La gestión de los festivales de música de Caracas, Montevideo y Washington entre 1954 y 1966", pp. 15-43; Iván César Morales Flores, "Vanguardias mirando al Este y al Sur. Los festivales de música contemporánea en Cuba y su relación con la Europa Oriental y Latinoamérica (1959-1990)", pp. 45-75; Fernando de Oliveira Magre, "Por uma frente unida das vanguardas musicais latino-americanas': a virada latino-americana no Festival Música Nova a partir do III Festival de Música de América y España", pp. 77-98; y Daniela Fugellie, "América Latina presente en los Encuentros de Música Contemporánea de la Agrupación Musical Anacrusa (Chile, 1987-1992)", pp. 99-125.

actores en las redes interpersonales e interinstitucionales que se construyeron en torno a ellos, logrando fortalecer las colaboraciones transnacionales características de algunos de estos proyectos. Comprender dichas redes nos permite profundizar en los intereses personales, estéticos, político-culturales e ideológicos que motivaron estas instancias y las nuevas conexiones que a través de ellas se impulsaron. Por último, si bien los festivales son efímeros, pudimos observar que han tenido un impacto duradero en la biografía de muchos actores del medio musical, lo cual se vincula entre otras cosas a su función performativa: Los festivales han constituido un punto de encuentro físico entre latinoamericanos, contribuyendo a la identificación de creadores e intérpretes con la cultura latinoamericana más allá de los márgenes nacionales. En el encuentro real entre personas procedentes de diferentes ciudades y países, América Latina deja de ser un proyecto abstracto y pasa a transformarse en un espacio físico en el que no solamente se intercambian conocimientos e ideas, sino también emociones y afectos, donde los cuerpos latinoamericanos se reúnen con sus diversas voces, gestualidades y temperamentos, para ensayar, conversar o compartir una comida. América Latina se transforma entonces en una comunidad viva que conversa, discute, reflexiona sobre problemas similares, descubre en el diálogo sus semejanzas y diferencias.

En este artículo me enfocaré en la presencia del compositor brasileño Gilberto Mendes (1922-2016) en la red interpersonal que se conformó en torno a los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC, 1971-1989), de los cuales se desprende a su vez su participación en los Encuentros de la Agrupación Musical Anacrusa (1984-1995). El antecedente principal de los CLAMC lo constituyó la experiencia del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella en Buenos Aires (CLAEM, 1962-1971), en el cual bianualmente se recibía un grupo de doce becarios de diversos países latinoamericanos.³ Tanto el CLAEM como los CLAMC, que tuvieron como eje a exbecarios del Di Tella, fueron fundamentales a la hora de posibilitar espacios de encuentro e intercambio entre latinoamericanos. En el caso particular de Gilberto Mendes, el artículo de Fernando de Oliveira Magre (2022) en el ya referido dossier aborda en detalle cómo se iniciaron sus vínculos con los compositores latinoamericanos, considerando aquí que Brasil, por sus particularidades históricas y lingüísticas, no siempre se ha identificado con la pertenencia al universo cultural latinoamericano. En su estudio, el autor relata que los contactos de Mendes con los compositores hispanoamericanos se iniciaron en 1970 durante su participación en el III Festival de Música de América y España, del que estuvieron presentes, entre otros, Alcides Lanza (Argentina/Canadá), Mesías Maiguashca (Ecuador/Alemania), Edgar Valcárcel (Perú) y Alfredo del Mónaco (Venezuela). Años después, Mendes afirmaría

³ Véase Eduardo Herrera, *Elite Art Worlds. Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-Garde Music*, New York: Oxford University Press, 2020; y *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad. Homenaje al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en su 50º aniversario*, ed. José Luis Castiñeira, Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2011.

que esta experiencia simbolizó para él el descubrimiento de la escena musical latinoamericana. Desde su retorno a Brasil, Mendes comenzó a incluir obras latinoamericanas en los conciertos del Festival Música Nova de Santos, instancia que había fundado en 1962, cuando se cumplieron 40 años desde la realización de la Semana de Arte Moderno de São Paulo. Así, ya en 1971 figuran en Música Nova obras del mencionado del Mónaco, de Alicia Terzian y Óscar Bazán (Argentina) y Mario Lavista (México). En 1972 el Festival Música Nova recibió al Grupo de Acción Instrumental conformado por los argentinos Jacobo Romano, Jorge Zulueta y Margarita Fernández, mientras que en 1973 viajó a Santos Alcides Lanza; este mismo año se organizó un concierto de obras del Núcleo Música Nueva de Montevideo, representado en Brasil por Héctor Tosar. A este grupo pertenecían dos figuras esenciales de los intercambios latinoamericanos de este período, como veremos a continuación: el uruguayo Coriún Aharonián y la argentina residente en Uruguay Graciela Paraskevaídis, ambos exbecarios del CLAEM.⁴ Desde el trasfondo de estas relaciones podremos observar la presencia de Mendes en los CLAMC, analizando su aporte en los intercambios con la escena latinoamericana de su época.

La presencia de Mendes en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea

En paralelo al inicio de los vínculos de Mendes con los compositores latinoamericanos, en Uruguay se gestaba la creación de los CLAMC. En 1970 el posible cierre del CLAEM de Buenos Aires ya era inminente. Diversos exbecarios habían aprendido a través de esta experiencia la importancia de crear lazos latinoamericanos, los que enriquecían su propio quehacer como creadores fortaleciendo el sentimiento de pertenencia a una cultura continental en común. No obstante, compositores ligados a un pensamiento de izquierda miraban críticamente el hecho de que el CLAEM se hubiera financiado con presupuestos de fundaciones norteamericanas como Rockefeller y Ford, que asociaban a una forma de neoimperialismo, lo que los instó a explorar en nuevas vías que permitieran gestar un proyecto decolonial. La intención eran también pensar en alternativas distintas a las propuestas de los centros hegemónicos europeos, representados especialmente en los Cursos Internacionales de Verano de Darmstadt, Alemania.

En ese marco, Aharonián, el brasilero José Maria Neves y el argentino Mariano Etkin iniciaron las conversaciones que desembocarían en los CLAMC. A este grupo se sumaron Graciela Paraskevaídis y Conrado Silva (uruguayo residente en Brasil). La idea

⁴ Véase Fernando de Oliveira Magre, "“Por uma frente unida das vanguardas musicais latino-americanas’: a virada latino-americana no Festival Música Nova a partir do III Festival de Música de América y España”.

fue crear cursos de dos semanas de duración, en un lugar donde estudiantes y profesores pudieran alojar. A lo largo del día se organizaba una intensa actividad de cursos, talleres, charlas, conciertos y audiciones de obras grabadas. Con el tiempo, se incorporó a su vez un pequeño estudio electroacústico. Por ser autogestionados, los CLAMC no contaban con un presupuesto fijo. Los docentes no cobraban honorarios por participar y el pago de los aranceles de los estudiantes se destinaba a financiar la comida, alojamiento y organización. Desde un comienzo los cursos se pensaron como itinerantes, esperando que circularan por diferentes países de la región. Característica fue la búsqueda de nuevos enfoques para la enseñanza y creación, por ejemplo, reuniendo en un mismo espacio a la música docta y popular, y generando espacios de diálogo entre creación, interpretación, musicología y pedagogía.⁵

Las primeras versiones de los CLAMC se realizaron en Cerro del Toro, una localidad cerca de Montevideo en Uruguay. Luego, a raíz de la dictadura en este país, los cursos se trasladaron a Buenos Aires, para realizarse por primera vez en Brasil en 1978. De quince cursos, seis se realizaron en Brasil (ver Figura 1), lo que se vincula a la participación del pionero de la vanguardia brasilera Hans-Joachim Koellreutter. Koellreutter asistió a los cursos en Buenos Aires en 1976 y 1977, tras lo cual los CLAMC se realizaron en 1978 en la localidad de São João del-Rei (Minas Gerais), por entonces ciudad de residencia del compositor, donde realizaba diversas actividades musicales. En 1980 los CLAMC iban a ser albergados por la República Dominicana, pero debido a un huracán, los organizadores debieron buscar rápidamente un nuevo espacio y fueron nuevamente organizados en Brasil, esta vez en la localidad de Itapira en la provincia de São Paulo. En 1981 fue posible realizar los cursos en la República Dominicana, tras lo cual en 1982 retornaron a Brasil, para realizarse en Uberlândia (Minas Gerais). En 1984 los cursos se realizaron en Tatuí (São Paulo), para posteriormente retornar a su espacio original en Cerro del Toro, ya terminada la dictadura en Uruguay. La última versión de los cursos se ofreció nuevamente en Brasil, esta vez en Mendes (Rio de Janeiro). Una lista de los cursos y sus lugares de desarrollo se presenta a continuación.

⁵ Véase Omar Corrado, "European Professors at the Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea: Two experiences – Piriápolis, 1974; Buenos Aires, 1977", en: *Twentieth-Century Music* 17/3 (2020), pp. 329-345; y Graciela Paraskevaídís, "Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una documentación", manuscrito, Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídís. Esta documentación consistente en un estudio introductorio y fuentes específicas de los 15 cursos se publicó originalmente en el sitio latinoamerica-musica.net, el cual se encuentra actualmente inactivo, y fue proporcionada para mi consulta en la Fundación. Agradezco a Nairí Aharonián y a Viviana Ruiz por permitirme acceder a este material.

CLAMC I-IV, Cerro del Toro, Uruguay	1971-1975
CLAMC V-VI, Buenos Aires, Argentina	1976-1977
CLAMC VII-VIII São Joao del-Rei, Minas Gerais	1978-1979
CLAMC IX Itapira, São Paulo	1980
CLAMC X República Dominicana	1981
CLAMC XI Uberlândia, Minas Gerais	1982
CLAMC XII Tatuí, São Paulo	1984
CLAMC XIII Venezuela	1985
CLAMC XIV Cerro del Toro, Uruguay	1986
CLAMC XV Mendes, RJ	1989

Figura 1: Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC), 1971-1989.
Elaborada por la autora

En relación a la participación de Gilberto Mendes en los cursos, me oriento en la exhaustiva documentación de los CLAMC introducida y editada por Paraskevaídis.⁶ Mendes figura en los cursos entre fines de la década de 1970 y mediados de la década de 1980, es decir, en un período intermedio entre la presencia de la música latinoamericana en Santos estudiada por Fernando de Oliveira Magre (que comienza en 1971) y su participación en Anacrusa (1992) estudiada por mí y que comentaré más adelante.⁷ De acuerdo con la documentación consultada, Mendes participó en los CLAMC en 1978, 1980, 1982 y 1986. Es posible que haya también participado en 1984 en Tatuí, pese a que no figura como docente o estudiante, ya que una fotografía accesible en el archivo de la Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis retrata a Mendes y Aharonián indicando como lugar "Tatuí" pero datando la imagen en 1999, año en el que los cursos ya habían terminado. No obstante, cabe la posibilidad de que Mendes haya realizado una visita breve a Tatuí en 1984, la que no quedó documentada en las listas de participantes regulares.

⁶ Graciela Paraskevaídis, "Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una documentación".

⁷ Véase Fugellie, "América Latina presente en los Encuentros de Música Contemporánea de la Agrupación Musical Anacrusa (Chile, 1987-1992)".



Figura 2: Gilberto Mendes y Coriún Aharonián.

Imagen de la Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídís. Fuente: <https://faap1940.com/galeria-coriun-aharonian/>

En los CLAMC VII de 1978, Mendes ofreció un curso de composición colectiva de cinco sesiones y que contó con un concierto final; además realizó una sesión de análisis de sus obras. En una audición se escucharon grabaciones de sus *Piezas para piano* Nr. 14 (1958) y Nr. 16 (1959). En este curso Mendes pudo compartir con numerosos compositores latinoamericanos y algunos europeos; aparte de los ya mencionados Aharonián, Paraskevaídís, Etkin, Neves y Koellreutter, figuran en la documentación José Vicente Asuar, chileno y pionero de la electroacústica, el argentino Óscar Bazán, dedicado a la composición colectiva, pero también Eduardo Bértola, Gerardo Gandini, Dante Grela, Lindemberge Cardoso, Roberto Escobar; y los europeos Helmut Lachenmann, Konrad Boehmer y Dieter Kaufmann, entre otros. El mismo Gilberto Mendes publicó sus impresiones de este curso en *A Tribuna* de Santos, donde escribió tres columnas: una resumiendo las actividades de los cursos, otra sobre la música electroacústica que se escuchó en esta ocasión y una tercera sobre las estéticas musicales representadas en el evento. En estos artículos, al igual que en la prensa publicada por otros participantes, se puede entrever que los cursos desataron una cierta polémica, sobre todo a raíz de las audiciones electroacústicas. En la tercera columna aquí referida y titulada “Confronto de novas tendências musicais”, Mendes se refirió a la confrontación que se dio en los cursos entre compositores latinoamericanos y europeos, llegando a la conclusión de que – pese a existir una relación asimétrica entre europeos y latinoamericanos – las grandes problemáticas eran comunes a todos los participantes, independientemente de su cultura de origen: una preocupación humanista y un sentimiento de estar viviendo una crisis en la composición, que tendría una posible salida en los “escapismos” en lo teatral, lo conceptual y lo que él llama “a chateação propositada”. En sus palabras:

Embora houvesse uma unidade ideológica marcante - todos os professores presentes não ganharam cachet, estavam ali por amor à música, ligados por um idealismo comum -, sentia-se, ainda que discreta, aquela posição de

mestre, de dono da verdade, das direções estéticas, das tecnologias instrumentais e composicionais, por parte dos europeus; frente a um desejo de insubmissão, de emancipação, de questionamento crítico, por parte dos americanos, no qual se sentia um resto daquele velho complexo de inferioridade. Mas éramos todos irmãos, ali, e tudo acabou muito bem, com igual proveito de todos os lados. Houve um denominador comum: a preocupação com o homem de nosso tempo, com o seu destino inquietante. A tônica e a dominante, para usarmos expressões musicais, foram o Humanismo.”⁸

En 1979 Mendes no figura en la documentación, pero la cantante Anna Maria Kieffer presentó su *Ópera aberta* (1977) para cantante, levantador de pesas y público que aplaude. La cantante contaba irónicamente en una nota de prensa: “O compositor me deu sua partitura para essa ópera pelo telefone”, prometió enviarla y no lo hizo. Como señala la misma noticia de prensa, algunos seguidores de la música contemporánea observaban que, probablemente, Mendes olvidó enviar la partitura a propósito.⁹ La anécdota es sin duda representativa de su postura irónica y performativa vinculada al arte conceptual en aquel entonces.



Con Ana María Kieffer y Gordon Mumma, República Dominicana, 1981

Figura 3: Anna Maria Kieffer, Gordon Mumma y Coriún Aharonián.

Imagen de la Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis. Fuente: <https://faap1940.com/galeria-coriun-aharonian/>

En 1980, Mendes participó de los cursos en Itapira, São Paulo, si bien su participación se restringió a una charla sobre “Música y Palabra”. Entre otros,

⁸ Gilberto Mendes, “Confronto de novas tendências musicais”, en: *A Tribuna*, Santos, 19/02/1978. Transcripción en: Paraskevaídis, “Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una documentación”.

⁹ Citada en: Harold Emert, “A música de amanhã na América Latina”, en: *Jornal do Brasil*, 28/03/1979. Transcripción en: Paraskevaídis, “Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea”.

participaron en esta versión Óscar Bazán, el alemán Dieter Schnebel y el grupo boliviano en torno al compositor Cergio Prudencio. En 1982, en el curso realizado en Uberlândia, Mendes volvió a ofrecer un curso extenso, con doce sesiones de composición colectiva y otras doce de iniciación a la composición. Además, su obra *Retrato Z* (1979) se escuchó como grabación. En este curso hubo sesiones de electroacústica, técnica instrumental y vocal contemporánea, entre otras, y participaron varios de los compositores ya mencionados en relación a cursos anteriores, como Koellreutter y su esposa, la cantante Margarita Schack, Héctor Tosar, Violeta Hemsy de Gainza, entre otros. Los alumnos inscritos fueron más de 120. Para *A Tribuna* de Santos, Mendes escribió una columna en tres partes titulada "A nova consciência latino-americana", donde destaca la llegada de gente de todo el continente a los cursos, en los que se estaría forjando una identidad latinoamericana en torno a problemas comunes:

Mesmo no Brasil, surpreendentemente compareceram pessoas vindas dos mais diferentes lugares, alguns dos confins de Alagoas, de Goiás... Como é que souberam? Que força misteriosa de atração tem esta reunião? [...] É porque nesta reunião se forja uma nova consciência continental dos problemas que afligem os músicos das três Américas, que na realidade são os problemas que afligem a todos nós, de qualquer profissão, do Brasil a El Salvador.¹⁰

En su segunda columna, Mendes invitaba a los estudiantes a tomar nota de los compositores latinoamericanos mencionados en ella, ya que en Brasil se conocía aún muy poco de la música latinoamericana.¹¹

Finalmente, Mendes participó en el penúltimo curso, realizado en Uruguay en 1986, con un seminario de composición colectiva y otro de creación vocal e instrumental junto al alemán Dieter Schnebel e instrumentistas. También se escucharon en audición grabada sus obras *Santos Football Music* (1969), *Saudades do Parque Balneário Hotel* (1980) y *Los tres padres* (1984). En este curso participaron los compositores del núcleo estrecho de los CLAMC, como Aharonián, Paraskevaídis, Silva, Neves, Tosar y Prudencio, además del chileno Eduardo Cáceres, quien fue uno de los creadores de la Agrupación Musical Anacrusa en 1984, lo que desembocaría en la visita de Mendes a Chile que comentaré en el siguiente apartado. Nuevamente en una publicación para *A Tribuna*, Mendes celebraba poder asistir como profesor a Cerro del Toro en Uruguay, lugar al que los cursos retornaban tras muchos años de condiciones políticas adversas.¹² Esta mención refuerza la idea de que estos cursos, además de su función estrictamente musical, funcionaron como espacios de la solidaridad latinoamericana, en un período

¹⁰ Gilberto Mendes, "A nova consciência latino-americana I", en: *A Tribuna*, 04/04/1982. Transcripción en: Paraskevaídis, "Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea".

¹¹ Gilberto Mendes, "A nova consciência latino-americana II", en: *A Tribuna*, 11/04/1982. Transcripción en: ibíd.

¹² Gilberto Mendes, "Cursos Latino-americanos voltam do Exílio", en: *A Tribuna*, 15/02/1986. Transcripción en: ibíd.

marcado por las dictaduras de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y otros países de la región.

Recapitulando estas breves apreciaciones sobre la presencia de Mendes en los CLAMC, podemos observar que su participación en los cursos fue activa y comprometida. Junto con dictar algunos cursos de varias sesiones de duración, apoyó la difusión de estos eventos a través de la escritura de columnas. En sus escritos se hace evidente su identificación con la idea de una unidad latinoamericana, dentro de la cual el encuentro musical y el diálogo en torno a problemas y desafíos comunes se extiende a un sentimiento de solidaridad, transparentando una actitud políticamente comprometida. Como compositor, su presencia en los CLAMC dejó de manifiesto las múltiples aristas de su búsqueda musical y así, ofreció cursos de composición colectiva y de composición vocal e instrumental, y se escucharon – ya sea en vivo o por medio de grabaciones – obras suyas de orientación modernista y otras correspondientes al teatro musical experimental. No contamos con fuentes audiovisuales que nos permitan entrever cómo se articularon sus cursos de creación colectiva, pero, ya que estos siempre culminaron en un concierto colectivo, podemos asumir que su énfasis estuvo en lo performativo, como fue el caso del curso ofrecido en Chile que comentaré a continuación. Como lo demuestran sus columnas, Mendes asistió a los cursos con una actitud abierta a conocer diversas propuestas estéticas y reportó sobre obras y compositores diversos. Los cursos le dieron la posibilidad de estar en contacto con muchos de los creadores de diversos países latinoamericanos, pero también con compositores de otros países, como por ejemplo Helmut Lachenmann y Dieter Schnebel. En este sentido, la experiencia de los CLAMC constituyó un espacio performativo de encuentro con lo latinoamericano, desde la cual Mendes concibió la música latinoamericana como parte de un contexto social y cultural colectivo.

Mendes en los Cursos y Talleres de Música Contemporánea de Anacrusa

Como complemento a la participación en los CLAMC, en este apartado abordaré algunos aspectos de la presencia de Mendes en los encuentros de la Agrupación Musical Anacrusa. Formada por compositores, intérpretes y musicólogos jóvenes, Anacrusa se creó en 1984. Sus integrantes se sentían aislados de la escena musical internacional por causa de la larga dictadura militar chilena, que interrumpió en gran parte el intenso movimiento musical que tuvo el país hasta 1973. Uno de sus principales gestores fue el ya mencionado Eduardo Cáceres, que en 1986 coincidió con Mendes en el CLAMC XIV. En 1989, Anacrusa realizó su Tercer Encuentro de Música Contemporánea, que se enfocó en dar a conocer la música latinoamericana y contó con la asistencia de más de

30 compositoras y compositores de la región. Mendes no asistió a este encuentro, pero la pianista Karina Glasinovic interpretó sus *Tres cuentos de Cortázar* para piano.¹³

Posteriormente, Mendes fue invitado por Cáceres para participar en los Cursos y Talleres realizados en la ciudad de La Serena, en el norte de Chile, en el verano de 1992. La intención de Cáceres fue adoptar algunas características de la propuesta de los CLAMC, pero orientándola a los estudiantes chilenos, en un período que tuvo como trasfondo el retorno a la democracia en 1990, lo que abría un clima propicio para pensar en maneras de transformar el país, también desde la música. De los CLAMC se tomó la idea de combinar cursos y talleres de música contemporánea y música popular, además de alternar seminarios teóricos y musicológicos con talleres prácticos. Con una asistencia de más de 200 estudiantes, el "Cuarto Encuentro de Música Contemporánea. Cursos y Talleres Latinoamericanos" realizado en la Universidad de La Serena constituyó un hito musical en el primer período del retorno de la democracia al país. Aunque la mayoría de los docentes fueron chilenos, Anacrusa invitó a algunos profesores extranjeros para aportar en una dimensión latinoamericana. Cabe observar que todos los invitados (Aharonián, Etkin, Mendes y Prudencio, que finalmente no pudo viajar a Chile), pertenecían a la red en torno a los CLAMC. Por su parte, Mendes ofreció una charla sobre su propia obra y un curso de composición colectiva. Además, él mismo recomendó invitar al director Roberto Martins, quien propuso un taller coral que incluyó, entre otras, obras de Mendes.¹⁴

Dentro de la documentación del encuentro de La Serena se conserva la performance *La Sereníssima Esquizofrenia* (1992) montada por el taller de composición colectiva, de una estética innovadora para la música chilena. Entre otros, participaron en este taller la pianista María Paz Santibáñez, la cantante y compositora Francesca Ancarola, el cantante y compositor Gonzalo Cuadra y la cellista y cantante María Gabriela Olivares, los que continuarían explorando en diversas perspectivas de las músicas contemporáneas. Como recordaran Cuadra y Olivares, este curso constituyó un primer contacto con las posibilidades de la performance y el teatro musical experimental, ya que en Chile esta tendencia había tenido una escasa recepción hasta ese entonces. Entre los escasos antecedentes previos se puede mencionar un curso de creación colectiva de Óscar Bazán durante el Encuentro de Anacrusa de 1987. La documentación audiovisual de *La Sereníssima Esquizofrenia* bajo la dirección de Mendes nos permite apreciar cómo el compositor trabajó en conjunto con los participantes la combinación entre movimientos y gestos corporales, la inclusión de

¹³ Véase el video de esta interpretación en: Anacrusa. Tercer Encuentro de Música Contemporánea. Concierto del 21/10/1989, Goethe-Institut, <https://www.youtube.com/watch?v=bXHI8yB96vo> (1:18:44).

¹⁴ Fugellie, "América Latina presente en los Encuentros de Música Contemporánea de la Agrupación Musical Anacrusa (Chile, 1987-1992)".

músicas improvisadas y preexistentes, en un resultado final caracterizado por mucho humor, pero a la vez concentración y seriedad interpretativa.¹⁵



Figura 4: Gilberto Mendes en *La Serenísima Esquizofrenia*. Imagen tomada del video. Fondo Documental Anacrusa, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile.

El taller coral de Martins tuvo su concierto de clausura del 16 de febrero. En la grabación del concierto apreciamos a Martins dirigiendo un coro mixto de 20 estudiantes, los que interpretaron un *Kyrie eleison* del brasilero Lísias Donadio Mourão, miembro de este taller, además de la obra coral de Mendes *Asthmatour* (1971) sobre un texto de Antonio José Mendes, texto que fue leído en traducción al español por el propio Martins antes de comenzar la interpretación. El poema tematiza la incomodidad del asma, lo que desemboca 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, la obra fue ovacionada por el público.¹⁶ Tal como en el caso de *La Serenísima Esquizofrenia*, esta interpretación llevó a Chile una propuesta estética hasta entonces escasamente explorada en el país.

¹⁵ Véase: Anacrusa. IV Encuentro de Música Contemporánea, La Serena. Extracto taller de Gilberto Mendes, 1992, <https://www.youtube.com/watch?v=EzomOfhRhfw>.

¹⁶ Véase: Anacrusa. IV Encuentro de Música Contemporánea, La Serena. Concierto de clausura, 16/02/1992, <https://www.youtube.com/watch?v=MPNcGXANVgY> (39:25 en adelante).

Gilberto Mendes – compositor latinoamericano

Si bien los brasileros no siempre se han autodefinido como latinoamericanos, Gilberto Mendes fue sin duda un compositor profundamente inmerso en el medio latinoamericano y especialmente sudamericano. Desde 1970 participó en importantes instancias de intercambio, invitó a latinoamericanos al Festival Música Nova, desde 1978 participó en los CLAMC y en 1989 y 1992 se vinculó a los encuentros de Anacrusa en Chile, a lo que se podrían agregar muchos otros cursos, festivales y certámenes que aún quedan por estudiar.

A través de estas instancias, Mendes pudo intercambiar ideas y conocimientos, pero también crear lazos de cercanía y amistad con compositores latinoamericanos, entre ellos Aharonián, Paraskevaídis y otros compositores del núcleo de los CLAMC. Sus escritos sobre los CLAMC reflejan la importancia que Mendes atribuyó al encuentro entre latinoamericanos, entendido no solamente como una instancia musical, sino también como una forma de solidaridad cultural, social y política. El compositor también reflexionó sobre la importancia de situar el quehacer como creador en el marco de las problemáticas latinoamericanas y contemporáneas en general.

En países como Chile, donde el aislamiento propiciado en gran parte por la dictadura militar implicó que algunos desarrollos musicales prácticamente no se conocieran, como lo fuera el caso del teatro musical experimental, la presencia de Mendes como docente y creador en La Serena fue influyente para diversos intérpretes en busca de nuevas formas de expresión. Por su carácter efímero, las experiencias del teatro musical experimental suelen tener escasa documentación en el ámbito latinoamericano, razón por la cual es valioso contar con los registros de Anacrusa en 1992. Es de esperar que nuevos registros puedan ser localizados en otros archivos, por ejemplo, en la Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis en Montevideo, para así seguir ampliando nuestro conocimiento sobre las instancias en las que los latinoamericanos se encontraron para hacer de la música latinoamericana un espacio vivo de diálogos, experimentación y creatividad.

Referencias

- Castiñeira, José Luis (ed.). 2011. *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad. Homenaje al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en su 50º aniversario*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- 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. <https://www.cambridge.org/core/journals/twentieth-century-music/issue/A1A785619C44B26C63F0AA138A1B3A3F>

Emert, Harold. 1979. "A música de amanhã na América Latina" *Jornal do Brasil*, Marzo 28, 1979.

Fugellie, Daniela. 2022. "América Latina presente en los Encuentros de Música Contemporánea de la Agrupación Musical Anacrusa (Chile, 1987-1992)" *Resonancias* 50: 99-125. <https://resonancias.uc.cl/n-50/>

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

Magre, Fernando de Oliveira. 2022. "Por uma frente unida das vanguardas musicais latino-americanas': a virada latino-americana no Festival Música Nova a partir do III Festival de Música de América y España" *Resonancias* 50: 77-98. <https://resonancias.uc.cl/n-50/>

Mendes, Gilberto. 1978. "Confronto de novas tendências musicais" *A Tribuna*, Fevereiro 19, 1978.

Mendes, Gilberto. 1982. "A nova consciência latino-americana I" *A Tribuna*, Abril 4, 1982.

Mendes, Gilberto. 1982. "A nova consciência latino-americana II" *A Tribuna*, Abril 11, 1982.

Mendes, Gilberto. 1986. "Cursos Latino-americanos voltam do Exílio" *A Tribuna*, Fevereiro 15, 1986.

Morales Flores, Iván César. 2022. "Vanguardias mirando al Este y al Sur. Los festivales de música contemporánea en Cuba y su relación con la Europa Oriental y Latinoamérica (1959-1990)" *Resonancias* 50: 45-75. <https://resonancias.uc.cl/n-50/>

Paraskevaídis, Graciela. s/a. "Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Una documentación", manuscrito, Fundación Archivo Aharonián Paraskevaídis.

Vázquez, Hernán Gabriel. 2022. "Asociaciones, disputas y redes internacionales. La gestión de los festivales de música de Caracas, Montevideo y Washington entre 1954 y 1966)" *Resonancias* 50: 15-43. <https://resonancias.uc.cl/n-50/>

Material Audiovisual del Fondo Documental Anacrusa, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile¹⁷

Biblioteca Nacional de Chile. 1989. "Anacrusa. Tercer Encuentro de Música Contemporánea. Concierto del 21/10/1989, Goethe-Institut". YouTube Video, 2:01:44. From live performance on October 21, 1989. Posted August 25, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=bXHI8yB96vo&ab>

Biblioteca Nacional de Chile. 1992. "Anacrusa. IV Encuentro de Música Contemporánea, La Serena. Extracto taller de Gilberto Mendes". YouTube Video, 21:22. Posted August 25, 2021. <https://youtu.be/Ez0mQfhRhfw>

Biblioteca Nacional de Chile. 1992. "Anacrusa. IV Encuentro de Música Contemporánea, La Serena. Concierto de clausura, 16/02/1992". YouTube Video, 2:08:35. Posted August 25, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=MPNcGXANVgY>.

¹⁷ Estos videos correspondientes al Fondo Documental Anacrusa se conservan en la Biblioteca Nacional de Chile en formato VHS. Las cintas fueron digitalizadas en el marco del proyecto Fondecyt 11170844 y se publicaron en Youtube con la autorización del compositor Eduardo Cáceres, donante del archivo, con la finalidad de facilitar su consulta.