

ACARIO COTAPOS, LA CREACION VIVIENTE

P o r

Daniel Quiroga

“Lo absurdo, lo incongruente, caben como un atributo más entre los de este creador de grandes frisos, plenos de arrolladora animación. Sus defectos y sus cualidades se interpenetran de tal forma que, lo repito, es imposible divorciar los unos de los otros, como rasgos igualmente esenciales de un estilo que hay que admitir o negar en su integridad.” VICENTE SALAS VIÚ, “La Creación Musical en Chile”.



Es claro, en Valdivia, a fines del siglo pasado, no era la música precisamente lo que más destacaba. Se vivía el empuje de una zona en pleno desarrollo de sus ciudades, fundamentadas principalmente en la industria maderera. La familia de don Nemorino Cotapos, esforzado hombre de empresas industriales, era una de aquellas que contribuían a formar el futuro de aquella región de Chile. Quizá si los días tranquilos de la Valdivia de entonces ya contaban con algún grupo coral, de aquellos que continuaban en Chile la tradición germana llegada con la colonización; quizá si hasta abundaban los tañadores de cítara que alcanzamos a conocer, muchos años más tarde, en los días de nuestra infancia llena de recuerdos de lluvias y ventoleras australes. Pero, en fin, la música permanecía siempre viva en el seno de la familia Cotapos, gracias principalmente a la dedicación musical de la señora Rosa Baeza de Cotapos quien, acompañándose en el arpa, rendía tributo al melodismo amable del romanticismo menor, y a las arias de las óperas más en boga. Años después viviendo ya en Santiago, llegaría a tocar en su arpa algunas de las “Doloras” de ese otro joven, amigo de su hijo Acario, llamado Alfonso Leng.

La familia Cotapos vino a Santiago y llegó en un momento en que estallaba la violencia y la intolerancia política que acompañó la guerra civil contra el régimen del Presidente Balmaceda. El abuelo Acario Cotapos, y los padres de Acario, presenciaron los saqueos de las casas, vieron caer los muebles y los pianos por los balcones; sintieron la tragedia suspendida en el aire en aquellas noches de violencia descontrolada en que se dejó abierto el camino a la plebe, azuzada desde la sombra por quienes

sabían muy claramente qué querían defender y ganar con el derrocamiento del gran Presidente. El relato de esas horas de angustias hecho al niño Acario Cotapos, el mayor de los cuatro hijos, le harían conservar viviente en su imaginación aquel cuadro de temores y violencias. Muchas decenas de años más tarde esos recuerdos se transformarían en una obra musical que daría vida nueva a aquellos relatos de la infancia.

Porque el niño Acario Cotapos Baeza, iba a ser compositor. Cuando su familia lo llevó consigo a la Argentina, en busca de la tranquilidad que Santiago negaba a los "balmacedistas", Acario Cotapos entró a estudiar al Colegio Jesuita de El Salvador, en calle Callao (Una tarde en Buenos Aires, Acario me llevó a su viejo colegio para mostrarme los pasillos, las salas de clase, la capilla, y hasta los Hermanos que fueron sus maestros y que, sin duda, no podían ser los mismos; pero Cotapos los veía iguales y los llamaba por sus nombres, aunque sólo tenían de común con los que él conoció la uniformidad del hábito...)

"Yo vivía intensamente las grandiosidades de la Misa en El Salvador", dice Cotapos. "Quiero decir que me impresionaba enormemente la liturgia, la música del órgano, el Coro, en fin, todo aquello que desborda grandiosidad en la Misa Católica. Ah ¡y las campanas al vuelo de la Iglesia del Salvador! ¿Nunca las oíste? Son las campanas más maravillosas, hacen retemblar el suelo, las torres, todo. No pueden tocarlas a menudo por eso, porque sería peligroso, sino en las grandes ocasiones..."

Acario Cotapos, muchacho de sensibilidad vivísima, lleno de aristas, con un carácter que no trepidamos en llamar criollamente como "mañoso", iba almacenando sensaciones, recuerdos, impresiones sonoras y visuales, elementos todos que más tarde iba a devolver en obras de arte muy especiales, construidas con sonidos, pero siempre al servicio de una especie de lenguaje total, en que lo literario y lo escénico marchan unidos. Las primeras tentativas de Acario Cotapos en la creación artística no fueron musicales sino literarias, en el campo teatral. Imponentes masas y tragedias con personajes de contornos heroicos, en medio de un gran boato escénico, apenas conseguían salir de su desbordante imaginación con los menguados arreos literarios de que su creador estaba provisto cuando apenas contaba unos diez años.

De vuelta en Santiago, el piano de la familia Cotapos comenzaba a sonar de manera muy extraña cuando el joven Acario se acercaba a él. Hurgaba por aquí y por allá en el teclado, iba amontonando sonoridades. Tocaba "lo que él quería", no cualquiera música, y cuando las

manos no daban todo, la voz aparecía para completar el cuadro sonoro, con intervención ocasional de un lápiz sobre los candelabros (esos delicados candelabros de los pianos antiguos, con su sonido de fresco campanil). El tío Carlos Baeza llegaba a la casa y comenzaba a tocar en trémolo los acordes del Preludio de "Lohengrin" de Wagner. Sobre las sonoridades de esa página, Cotapos comenzó a sentir cada vez con mayor claridad que era la música el medio de dar salida a sus ideas artísticas hasta entonces confusas y dispares. Se unía al tío Carlos en el descifrar de esos enlaces armónicos que les parecían abrir un universo inesperado. Llegó a aprender a tocarlo de memoria. El Preludio de "Lohengrin" fue así su silabario musical, su texto pianístico, la llave de entrada de Acario Cotapos en la música.

* * *

En el Santiago del primer cuarto de siglo las cosas del arte iban anotando transformaciones interesantes. Ya desde los últimos años del siglo pasado don Luis Arrieta había apuntado los cañones de la crítica contra el imperio sin contrapeso de la ópera italiana, apoyándose en la mayor categoría estética de las obras de Wagner. Debussy había sido descifrado más de una vez en cenáculos musicales. Igual que Mussorgsky, Ravel, Scriabin, Ciril Scott, autores todos que mostraban el arte de los sonidos en otra dimensión que la cuadratura armónica clásico-romántica. De Wagner a los impresionistas la música avanza en procura de sutilezas sonoras dirigidas a la imaginación del auditor, busca enlazarse en armonías vagas, esfumadas, exquisitas, como el verso de los simbolistas o la vibración colorista de Manet. La senda wagneriana-impresionista atraía a los jóvenes artistas de comienzos del siglo. Peinaban cabelleras rebeldes unos jóvenes llamados Alfonso Leng, Próspero Bisquertt, Alberto y Eduardo García Guerrero, todos músicos de corazón si no de oficio, pues tenían otras actividades aparte de la música. Para ellos era cosa cierta que una "nueva sensibilidad" estaba en marcha en los campos de la música, que el porvenir era para esa nueva sensibilidad y que, consiguientemente, toda enseñanza tradicional nada tenía que hacer con aquel nuevo modo de sentir. Todos ellos sentían inquietudes creadoras, pero lo que querían decir no admitía espera. Es decir, la espera obligada del aprendizaje metódico, año por año, tarea por tarea. Eso no. Además no querían escribir fugas ni planear sonatas. Querían otra cosa, "sentían" más que "sabían" que se trataba de decir algo diferente. En

todo caso no iba a ser el Conservatorio de calle San Diego el que con sus tratados de Teoría y Códigos de Armonía iba a ayudarles a resolver sus problemas.

Ninguno de ellos pisó sus aulas más que el tiempo necesario para asegurarse de que tal sistema de enseñanza no coincidía con el dictado de sus sensibilidades, abandonándolas en seguida.

Un conjunto de músicos natos, cada uno deseoso de servir el dictado íntimo de su sensibilidad, empezó a trabajar fuera de las rutinas conservatoriles. Todos ellos habían nacido como Acario Cotapos alrededor de 1885. Unos en Santiago, como Bisquertt (1881), Lavin (1883) y Leng (1884); otros en La Serena, como García Guerrero (1886); otros en el sur austral, como Cotapos (1889). La música, la nueva sensibilidad, los reunió a todos en Santiago. Pronto serían amigos y compañeros en la inquietud común.

El fenómeno, con todo, no era nuevo. En la Rusia lejana de fines del siglo pasado, un grupo de músicos autodidactas, con otras profesiones, reunidos alrededor de otro autodidacta, Mili Balakirew, habían fundado el "Grupo de los Cinco", de insospechada trascendencia para la música de su país y de toda la música occidental. Ese grupo abrió las puertas a una potente escuela nacional, cuya prolongación hacia occidente subyugó a los músicos franceses, impulsó a los "impresionistas" y, en última instancia, produjo a Igor Strawinsky y "La Consagración de la Primavera". En Chile, Alberto García Guerrero que siguió con Alfonso Leng la carrera de Dentística "para poder seguir hablando de música", reunió alrededor de su personalidad de estudioso, de pianista, compositor y crítico, un grupo de innovadores, al que pronto se sumó el joven Acario Cotapos. Pero ni aún las sesiones de libre examen de las partituras del modernismo musical, que traían desde Europa los barcos de carrera hasta el ávido cenáculo, le parecieron a Cotapos enteramente acordes con sus propósitos. Sus intentos en la composición, al ser llevados al papel pautado, merecieron, tal vez, alguna crítica mordaz del "leader" indiscutido de aquel grupo de altivos autodidactas, personalidades distintas en su sello creador pero que acataban en Alberto García Guerrero la solidez de juicio y el amplio conocimiento teórico que fundamentaba su cátedra no oficial. Años más tarde otro músico chileno, Domingo Santa Cruz (1899), menor en diez años que ese grupo de formación autodidacta, recibió también su enseñanza en los pasos iniciales de composición.

Los aires de renovación estética que habían agitado las vocaciones

de aquellos músicos rebeldes, habían animado también a otros creadores chilenos de las letras y las artes plásticas. Un común deseo renovador les impulsaba, les acercó y se tradujo en la creación de un centro de actividades de notable trascendencia para la cultura chilena. Fue el "Grupo de los Diez", de poderosa gravitación en el desarrollo artístico e intelectual chileno del primer cuarto de siglo. En el cenáculo de "Los Diez" figuraban Alfonso Leng, Alberto García Guerrero y Acario Cotapos, como los representantes de la música, junto a figuras como Pedro Prado, Juan Francisco González y Augusto D'Halmar. Alberto Ried, Manuel Magallanes, Armando Donoso, Julio Bertrand y más tarde Eduardo Barrios y Julio Ortiz de Zárate, integran la nómina de este grupo, cuyo órgano de expresión, la Revista "Los Diez", ocupa un lugar destacado en la propagación de los nuevos ideales artísticos.

* * *

Cuando vino la Primera Guerra Mundial, Acario Cotapos ya estaba decidido a ser un creador musical. Los papeles llenos de esbozos, de apuntes con enmarañados enlaces de acordes; los guiones literarios que siempre apoyan su creación musical, convencieron cada vez más al señor Cotapos padre de que había que resignarse a tener un hijo artista de profesión. Lo sometió sin embargo a una prueba de fuego. Puesto que Acario buscaba nuevos horizontes fuera del marco estrecho de la capital chilena, aceptaría su deseo de viajar a Estados Unidos, le ayudaría durante un tiempo, hasta que se supiera que efectivamente Acario había pisado tierra firme. Acario viajó en 1916 a Estados Unidos, pero antes, en un viaje a Buenos Aires, se había acercado a André Messager y había obtenido que el maestro francés viera sus manuscritos. El juicio estimulante del viejo maestro había decidido a Cotapos seguir adelante y solicitar la protección paterna en su deseo de viajar y conocer.

Estados Unidos recibía entonces la visita de los numerosos músicos europeos que trasladaban a América su actividad creadora interrumpida por la guerra. Cotapos, guiado por seguro instinto, se acercó al grupo de los más avanzados, donde la figura de Edgard Varesse se alzaba como polarizadora de inquietudes experimentalistas. El autor de "Octandre" e "Hyperprisma" acoge al joven sudamericano y le vincula con Copland, Milhaud, Cowell, y otros de la vanguardia. Cotapos figura entre los iniciadores de un grupo musical nacido en el barrio artístico de Greenwich Village, la International Composers Guild, que posteriormente

dio origen a la League of Composers. La actividad creadora de este sudamericano. "que no escribía música típica latinoamericana sino música como cualquiera otra", impulsó al estreno de sus dos primeras obras importantes. En el teatro de Greenwich Village, en un Concierto de la International Composers Guild, se dio *Philippe L'Arabe*", para barítono y conjunto instrumental. Es una obra más bien breve, sobre texto del compositor basado en la obra de Barrés. A su estreno está vinculada la presencia del pianista chileno Juan Reyes, quien dirigió esta primera audición, realizada en medio de una gran inquietud del compositor. *Philippe L'Arabe*, contó con la participación de un destacado barítono inglés, y el programa del concierto incluía obras de Copland, Varesse y Cowell. En 1918 tuvo lugar otro estreno de Cotapos en Nueva York, *Le Detachement Vivante*, para soprano y dieciocho instrumentos, que fue dado en Aeolian Hall con la participación de Eva Gauthier, bajo la dirección de Marcel Hansote. Obras de Ravel, Debussy y Ohrstein figuraban en ese concierto. El compositor decuerda con emoción su primera entrevista con la soprano Gauthier, concertada a través de Alberto Ried, y cómo esta artista le exigió que la versión en borrador, para piano y voz, fuera orquestada pronto a fin de poder incluirla en su concierto. La tarea de orquestar (siempre lenta en Cotapos) fue llevada a cabo febrilmente, y también la copia de las partes, en que actuaron, a medida de sus fuerzas, todos los vecinos disponibles de la pensión en que vivía Cotapos, rivalizando en su cooperación.

A todo esto, cumplido el plazo paterno, Cotapos hacía frente con sus propios medios a su subsistencia en Estados Unidos. El cómo y de qué manera hizo, ha hecho y hace frente a la vida Acario Cotapos no es materia musical, sino de magia en el más alto grado, y escapa por lo tanto a nuestra competencia... El hecho es que el itinerario de viajes por el extranjero de Acario Cotapos indica: once años en Estados Unidos, siete en París y cuatro en España, antes de su regreso a Chile, con motivo de la Guerra Civil Española.

También en Estados Unidos se dio la primera ejecución de su *Sonata Fantasia* para piano, que interpretó el notable pianista chileno Juan Reyes en Filadelfia, 1923. Esta obra fue grabada por el sello "Camden" con el mismo intérprete.

En Francia estrena su primera obra sinfónica, los *Cuatro Preludios*, que bajo la dirección de Marius Francois Gaillard, se presentaron en Salle Gaveau en 1930. La personalidad del músico chileno es acogida con entusiasmo entre los sectores más avanzados del movimiento musical

moderno. Y que conste que esto no es frase, sino realidad absoluta con relación a los integrantes del Grupo de Los Seis, en Francia, como antes lo fue en el International Composers Guild, de Nueva York.

Cuando aún estaba en Nueva York, el Dr. Ramón Clarés, conversando con Cotapos le insinuó escribir música sobre el poema *Voces de Gesta* de Ramón del Valle-Inclán: "Tu eres el músico para hacerlo. Es tan grandiosa, tan humana". Cotapos leyó el texto y se encendió de entusiasmo. El impulso le dura todavía y *Voces de Gesta*, para soprano, barítono bajo, coros y orquesta, es la tarea a que Cotapos ha dado prácticamente toda su vida desde entonces. Si bien está terminada en el bosquejo, y algunos fragmentos han sido estrenados, falta la orquestación de casi toda la obra y una revisión general que el autor espera hacer "algún día cuando la salud me acompañe". El fragmento inicial de *Voces de Gesta*, se presentó en el Teatro Calderón, de Madrid, en 1935, con participación de la Orquesta Sinfónica Nacional de España bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós. La misma obra fue repetida en París el mismo año, bajo la dirección de Francois Gaillard, en la Salle Gaveau.

* * *

Cotapos es autodidacta pero también a su modo. Ya sabemos cómo inició su aprendizaje musical en el Preludio de "Lohengrin". Curiosamente, es Wagner quien impulsa a toda una generación de músicos chilenos hacia nuevos caminos, y no es ninguna casualidad que haya sido una representación de "Parsifal" la que congregó a los futuros miembros de la "Sociedad Bach" en torno a nuevos caminos para la música en Chile, alrededor de 1920. Sin embargo, mentiría quien afirmara que el cromatismo wagneriano o el palpar anhelante de sus progresiones armónicas está presente en las composiciones de Cotapos. Antes bien, cuando en este o aquel pasaje de *Balmaceda* o de *El Pájaro Burlón* se escucha algún recuerdo wagneriano, es sólo episódico, accidental. No hay en el tratamiento sinfónico de Cotapos ninguna fórmula que lo encadene con el wagneriano, simplemente porque la técnica de composición de Cotapos no tiene posibilidad de contacto con la de Wagner. Coincide, sí, en cuanto Wagner planeaba una obra de arte total, en que literatura y música se fundieran, en que un acento heroico impulsara a sus personajes, en que orquesta, coros y solistas se reunieran en un enorme espectáculo (El recuerdo de una representación de "Los Maestros Canto-

res”, en Buenos Aires, siendo un muchacho, vive aún en Acario Cotapos). De aquí que las coincidencias con el creador de Bayreuth, que serían increíblemente reaccionarias frente a los propósitos expresivos de Cotapos, deben ser descartadas salvo en detalles accesorios, en efectos puramente accidentales, Cotapos no ha buscado su técnica en los libros, en los tratados ni —admírense cuantos quieran— en el análisis de las partituras de los grandes maestros de ayer o de hoy. Simplemente, escucha las obras. Al escucharlas va absorbiendo con avidez los materiales que ellas desenvuelven, que provocan en él una respuesta de simpatía. Va llenando su imaginación con estos materiales que la música viva le proporciona y los une con el rumor del mundo, del cual jamás se aparta Cotapos; con el rumor de las conversaciones y las discusiones en ambientes cosmopolitas; con el trato de pintores, escritores, poetas y artistas, tanto como con el de la gente común, mozos de café, personal de hoteles, dueñas de casa en los mercados, etc. Cotapos está en todas partes, absorbiendo todo, inquietándose por todo, sintiéndolo todo con emoción vivísima.

“Eso no sirve para componer música”, diría un músico docto, oculto tras gruesos anteojos. Es necesario que el compositor tenga una mano suelta, que maneje la técnica, que domine las formas...”. Imaginariamente contestaría Cotapos: “He hecho mi propia técnica. La que necesito para decir las cosas a mi modo”.

Y en verdad, hay un modo Cotapos de hacer música. Mirando (a hurtadillas por supuesto, sin permiso del autor) los manuscritos de *Philippe L'Arabe*, las anotaciones contenidas en sus carpetas tituladas “apuntes básicos”, la reiteración de ciertos grupos rítmicos, de cierto modo de presentar los temas es común tanto en aquellas primeras obras como en las partituras de *Balmaceda* o *El Pájaro Burlón*. Siente la polifonía, aún cuando su manejo no corresponda en modo alguno a la tradición contrapuntística. Se podría decir que su contrapunto es “artísticamente correcto y formalmente deplorable”. Pero hacer tal crítica, aparte de ser una necedad completa, demostraría que semejante crítico no ve lo que hay que ver “detrás” de las notas. Cotapos es tan “incorrecto” como lo fue Mussorgsky en su época, como lo fue Satie, que por algo escribió sus “Preludios Flácidos” y aquel “Trozo en forma de Pera”. El mundo creativo de Cotapos es equivalente al universo sonoro de Edgard Varesse en su afán de creación ilimitada, pero el mundo que se crea Cotapos es un mundo alucinante, hecho de intuiciones, de estallidos, de ráfagas, y que precisa ser captado con la intuición y la sensibilidad o definitivamente

no ser captado, puesto que de ninguna otra manera es posible. El músico, obligado por mi increíble pertinacia a definirse a sí mismo, dijo: "Mi música es el resultado de la autopresencia del compositor en su propia creación. No estoy satisfecho sino cuando me siento llevado, sin poderme librar, por el efecto hipnótico que logro producir".

Es por eso que Cotapos no puede oír su música sin abandonarse totalmente. Los ensayos de sus obras le llevan fuera del recinto, enlazan su imaginación con futuros planes y le convierten en la desesperación de directores y ejecutantes. Y hay que tener presente otra cosa: cada trozo musical de Cotapos no es un fin en sí. No se trata de una obra aislada pensada como tal. Son sólo "fragmentos" de una obra inmensa, la de toda la vida del compositor. Son "fragmentos" de una música-espectáculo en que el compositor se ve realizado con un plan tan ambicioso que no le permite cerrar los pentagramas sino provisoriamente. Quienes se desesperan ante la constante respuesta evasiva de Cotapos frente a preguntas como: ¿En qué fecha? ¿En qué lugar? ¿Qué número?, es porque no se han percatado de que este hombre es sencillamente principio y fin de su propia creación.

Por mucho que él declare que han sido Wagner y Mussorgsky los que le apoyaron en sus primeros pasos, y que hoy son Strawinsky y Bartok quienes le despiertan mayor admiración, es el placer de su propia creación, a su modo y con su técnica, lo que lleva a Cotapos al estado febril dentro de la música-espectáculo en que vive imaginaria y efectivamente.

La personalidad humana de Cotapos desborda los contornos habituales en que se mueven los músicos. De aquí la dificultad para quien desea hundir el bisturí crítico dentro de una obra que se caracteriza por ser inseparable de la personalidad del autor. Inseparable hasta en el sentido físico, pues sus obras, casi siempre en borrador, se guardan —u ocultan— con extremado celo, de los ojos ajenos. Si el bisturí se hunde más allá de la primera capa de borradores dispersos, del ocultamiento deliberado, encuentra un lenguaje sorprendente, que enlaza los instrumentos de la orquesta en asociaciones desusadas, bajo indicaciones de ejecución, de matiz y expresión que suelen causar asombro a directores y ejecutantes. A él no. Son el resultado natural de su manera de crear. Después de cortar esta capa, el bisturí habrá llegado al centro vivo de la música de Cotapos: a su resultado sonoro en la audición, más allá del papel. Allí, ante el fenómeno de la audición, las acumulaciones politonales que en el papel parecen absurdas, cobran vida y dan forma a una

masa sonora de formas caprichosas, llenas de animación, iluminadas por relámpagos de genio. Es como mirar las capas superpuestas que muestran nuestros macizos cordilleranos en sus quebradas abismantes. Las asociaciones armónicas de Cotapos, su traducción en la orquesta, sólo viven en la ejecución, nunca en el papel pautado. Ante su presencia viva, el escalpelo crítico desaparece definitivamente, disuelto por el calor que transmite esta música tan expansiva y arrolladora como la personalidad del que la creó.

El que tenga oídos que la oiga.

Para mí, la música de Cotapos es causa de un gran fracaso crítico. Y esto, contra todo lo que pudiera pensarse, me llena de inmensa alegría.

Audiciones escogidas:



Obra: Le detachement vivant, para conj. Inst.

Intérpretes: Ilse Simpferdorfer (s), Cirilo Vila (pf)

Lugar/fecha: Sala Isidora Zegers, 10/03/1984

Compositor: Acario Cotapos Baeza

Volver



Obra: Balmaceda, para narrador y orq.

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Victor

Tevah (dir), Enrique Lihn (rec)

Lugar/fecha: Teatro Astor, 31/05/1957

Ocasión: Temporada Oficial

Compositor: Acario Cotapos Baeza

Volver