

Mis recuerdos de Acario Cotapos: personajes y episodios olvidados de una época

por
Agustín Cullell
Director de Orquesta, Madrid, España
agustincullell@wanadoo.es

No obstante que le conocía desde mis primeros años de Conservatorio en Santiago, viéndole transitar de vez en cuando por los vetustos pasillos de la antigua sede de calle San Diego esquina Cóndor, cubierta su inconfundible figura con la clásica boina vasca y llevando siempre en la mano derecha aquel extraño pañuelo que no abandonaba jamás, no llegué a tener mis primeros contactos personales con él hasta el año 1947 – de ello hace ahora 60 años, que se dice pronto. Fue a raíz de uno de mis recitales para violín y piano realizado en el Auditorio del otro viejo edificio de la calle Compañía, en cuya segunda parte del programa incluía obras contemporáneas no estrenadas en Chile. Estas composiciones despertaron su curiosidad y por ello asistió al concierto, como así me comentó finalizada la presentación. Una en particular había sido objeto de su mayor interés: *La Fontaine d'Arethuse*, de Karol Szymanovsky, obra de poética belleza que junto a *Narcisse* y *Driades et Pan* forma parte de la trilogía *Mythes*. El hecho me impresionó, no sólo por la referencia al tema y sus vínculos mitológicos, sino porque en aquel breve encuentro afloraron experiencias vividas por ambos en lugares lejanos y épocas distintas: Cotapos la había escuchado en París a comienzos de los años 30 durante un concierto ofrecido por Jacques Thibaud y Alfred Cortot; luego tuvo la ocasión de admirarla en un corto cinematográfico cuyo fondo musical, interpretado por los mismos artistas, recreaba coreográficamente el mito de la ninfa Aretusa y su amante Alceo. En cuanto a mí, la incorporé a mi repertorio al quedar fascinado cuando escuché su grabación. Poco después, a causa de una insólita, pero feliz circunstancia, me tocó presenciar ese mismo cortometraje en un cine de barrio santiaguino. Cuando con posterioridad conocí la parte medular de su producción, reflejada ante todo por la trilogía sobre el mito de Dioniso, comprendí el singular atractivo que experimentaba el compositor hacia los temas de naturaleza excepcional, los que, con mayor o menor fortuna, condicionaron a la postre los contenidos de su obra. Antes de que finalizara ese primer encuentro, Acario Cotapos se interesó por mi condición de exiliado español prácticamente al borde de la Guerra Civil y me dijo que algún día tendríamos que conversar sobre ello, “porque durante la primera parte de aquel conflicto yo me encontraba en Madrid”.

Fue pasado un tiempo, hallándome en el Café Miraflores junto a mi amigo el compositor Eduardo Maturana, cuando se produjo nuestra primera gratificante charla.

Era un asiduo de aquel emblemático lugar bohemio y allí supe de primera mano las vicisitudes y anécdotas de su trayectoria por el Madrid de la pre-guerra y los primeros años de aquélla. Con su proverbial buen humor, exuberante aún para comentar los acontecimientos más arduos, impetuoso de palabra y ademanes, nos habló de las peripecias vividas en compañía de aquel insigne grupo de intelectuales integrado por Pablo Neruda y de su entonces nueva compañera Delia del Carril, a quién, según Acario Cotapos, él le puso el sobrenombre de “Hormigueta”; de Federico García Lorca, con quien competía en dotes histriónicas a objeto de divertirse y amenizar a la vez las reuniones celebradas en la “Casa de las Flores”, vivienda de Neruda en el barrio de Argüelles, junto a otros contertulios como Rafael Alberti, Raúl González Tuñón, Maruja Mallo, Miguel Hernández, Luis Enrique Délano y demás ilustres personajes. Cuando se refirió al asesinato de García Lorca, aquel rostro de ojos enormes abiertos como platos que recordaban a Picasso se transfiguraron por completo y por unos instantes enmudeció. “¿Uds. Saben?, nos dijo, yo formaba parte del grupo que fue a despedirle a la estación cuando partió hacia Granada, para no volverlo a ver”. Pero no podía quedarse con esta nota amarga, así que retomando su inagotable vena humorística nos contó el incidente ocurrido en una lavandería de Madrid cuando llevó a limpiar su abrigo lleno de manchas, por lo demás como solía ser habitual dado sus excesos gastronómicos de *bon vivant*. Allí le preguntaron: “¿Quiere que le quitemos las manchas o ponemos la que le falta?”

Más adelante se produjeron otros encuentros. No fueron muchos. De hecho él era como un planeta solitario que giraba alrededor de un grupo de amistades en cuya órbita no parecía figurar el “oficialismo musical”. A excepción de un número selecto de músicos, éstas se encontraban ubicadas más bien en el entorno de la literatura y las artes plásticas. En realidad sus vivencias habían quedado atrapadas en aquel Santiago de principios de siglo; luego, en su memorable periplo por Nueva York, París y Madrid, lugares en los que cosechó verdaderos triunfos con el estreno de sus primeras obras importantes, entre éstas sus magníficos *Tres preludios sinfónicos* (originalmente sólo para orquesta de cámara), cuya versión definitiva estrenó en 1942 el maestro Erich Kleiber con la Orquesta Sinfónica de Chile. También fue la primera obra de Acario Cotapos que me cupo dirigir junto a la misma orquesta en 1961.

En el curso de nuestras posteriores entrevistas, mi interés no estaba centrado tanto en los episodios de su vida personal y artística durante su estadía en esos países – que también – sino por la parte menos divulgada de éstos que, de algún modo u otro, habían quedado sumergidos en la nebulosa de los tiempos. Me refiero específicamente a los que transcurrieron en Santiago con anterioridad a su partida hacia Estados Unidos en 1916.

Por aquellos años Acario Cotapos ya era uno de los personajes relevantes en el ambiente musical chileno. Con su audacia había roto los moldes de la estética musical vigente, inmersa ésta en el post romanticismo tardío, mientras Pedro Humberto Allende abría los cauces a las tendencias impresionistas. Si bien sus primeros trabajos procedían de esta corriente, su tradicional inconformismo le convirtió pronto en el primer músico vanguardista de su tiempo. Conviene recordar, lo cual constituye mayor mérito aún, que nunca tuvo ni se sometió a formación académica alguna, sólo a eventuales contactos de aprendizaje amparados bajo el soporte de un gran espíritu de observación y los inapreciables consejos que le brindaron, a más de la amistad, eminentes compositores como Edgard Varèse, Oliver Messiaen, Arthur Honegger y el maestro Erich Kleiber,

entre otros. Estudia, sí, pero de manera autodidacta, y esta postura la mantuvo por el resto de su vida. Miembro fundador del “Grupo de los Diez” creado en 1914 a instancias del escritor Pedro Prado, allí se plasma en particular su estrecha amistad con los músicos Alfonso Leng y Alberto García Guerrero.

Según contaba, la historia había marginado injustamente a notables artistas que durante aquel primer cuarto de siglo dieron brillo a una gran época de expansión musical. De alguno yo poseía referencias, en cierta medida gracias a mi madre, quien durante su estadía en Chile previo su regreso a España, cursó sus primeros estudios de piano entre los años 1912 a 1917; de otros, muy pocas o ninguna. En este sentido recuerdo que Acario Cotapos citó con especial admiración la figura antes nombrada de Alberto García Guerrero, ilustre pianista y compositor que abandonó el país en 1918 y a quien no se le otorgó el reconocimiento que merecía; pero sí lo obtuvo, sin embargo, en sus triunfales giras por Estados Unidos y Canadá, país este último donde terminó ejerciendo la cátedra de piano en el Conservatorio de Toronto. Creo que de algún modo Acario Cotapos veía reflejada en la trayectoria de García Guerrero la suya propia. Luego, recuerdo haberle escuchado mencionar los nombres de cuatro mujeres cuyo talento resplandecía en esos primeros años del siglo XX, lo que naturalmente, tratándose de esa *Belle Époque*, despertó de inmediato mi curiosidad informativa y quedó anotado en mi bitácora de memorias: Amelia Cocq, soberbia pianista que a los 10 años tocó en Santiago el *Concierto* N° 1, de Beethoven acompañada por la orquesta bajo la dirección de Padovani (1892). El Gobierno le concedió una beca para continuar sus estudios en el Conservatorio de París, donde obtuvo, en 1900, el Primer Premio de Virtuoso. Por cierto, primera mujer en todo el continente americano que lo consigue. En la capital francesa dio conciertos con éxito extraordinario y se casó con el violinista Edmund Weingand. Regresó a Chile, pero en 1914 se estableció definitivamente en Buenos Aires. Además, las violinistas Lydia Montero, de quien al escucharla el gran concertista Rafael Kubelick testimonió por escrito su admiración sin reservas; Teresa Parodi, a quien conocí en 1955, ya muy mayor, al ingresar yo en la Orquesta Sinfónica de Chile y Marta Canales, además compositora y directora, fundadora de la Coral Santa Cecilia, antecesora de la Sociedad Bach.

Otro artista que surge con fuerza del baúl de sus recuerdos es Américo Tritini, excelente pianista discípulo de Roberto Duncker y por tanto heredero de la gran escuela de Martin Krause en Berlín. Como es sabido, de esa escuela surgieron las insignes figuras de Claudio Arrau y Rosita Renard. En 1913, bajo la batuta de Nino Marcelli, Américo Tritini estrenó en Santiago un *Concierto* para piano, de Tchaikovsky, y, en 1916, bajo la dirección de Javier Rengifo, el *Concierto* para piano, de Anton Rubinstein. Durante esos años realizó con gran éxito numerosos recitales en los teatros Unión Central y Municipal; además, estrenó las *Impresiones líricas* para piano y orquesta, de Enrique Soro, hecho que ocurrió en la Velada de Honor que se organizó en el Teatro Municipal, con motivo de la visita del Presidente Teodoro Roosevelt a Chile. En su cátedra de piano se formó Alberto Spikin, posteriormente profesor de los notables pianistas Hugo Fernández, Mario Miranda, Oscar Gacitúa, Alfonso Montecino y en el tramo final de su carrera, Elvira Savi.

Historiadores y cronistas han recreado en diversas publicaciones las postreras tertulias musicales que tuvieron lugar en el Santiago de aquel tiempo, cuyos orígenes se remontan al siglo XVIII, en la residencia del Marqués de Casa Real, don Francisco García Huidobro, prosiguen su trayectoria en el XIX, en las casas de don Manuel de

Salas y doña Isidora Zegers, y perduran durante el último tercio del siglo y primer cuarto del siglo XX con diversas asociaciones filarmónicas, academias y en los hogares de ilustres mecenas y artistas, como don Luis Arrieta Cañas, el doctor Daniel Amenábar, la familia García Guerrero, las hermanas Canales y don Miguel Besoain. A todas concurre Acario Cotapos y en sus *soirées* musicales toma contacto con obras contemporáneas desconocidas hasta entonces, obras que en sus propios medios eran incluso objeto de polémica por su carácter rupturista con los estilos en boga (piezas como la *Suite Bergamasque*, de Debussy, junto a su *Cuarteto* de cuerdas; obras de Cyril Scott y de Ravel; los *Cuadros de una exposición*, de Mussorsky, en su versión para piano; las *Tres piezas* y *Seis pequeñas piezas* para piano, de Arnold Schönberg, etc.). Esta experiencia será determinante para definir su futuro en el campo de la composición y, sobre todo, para adoptar una posición estética exenta de ataduras a ninguna de las nuevas corrientes. Como él mismo me lo expresó alguna vez: “Soy un individualista y en mis obras procedo como tal”.

Coincido con quienes han calificado a Acario Cotapos de músico genial, así como el hecho lamentable de constatar que su obra se haya difundido en Chile únicamente en contadas ocasiones. En lo que a mí concierne sólo tuve la oportunidad de conocer cabalmente cuatro de sus creaciones más importantes: la *Sonata dionisiaca* (posteriormente rebautizada como *Sonata fantasía*), segunda de las tres que forman parte de la trilogía inspirada en el mito de Dioniso, todas compuestas en Nueva York entre los años 1916 y 1925. La primera, el monumental proyecto *L'avènement de Dionisyios*, escrita en 4 partes para gran orquesta sinfónica, queda sólo en borrador. Tal vez – es sólo una suposición – la propuesta era demasiado ambiciosa y demandaba un esfuerzo superior a los medios de que disponía. La tercera corresponde al cuarteto de cuerdas *Dyonisios*, cuya grabación escuché en mi último viaje a Chile, luego de producirse el feliz hallazgo de los originales extraviados.

En referencia a esta Trilogía sobre el mito de Dioniso, no podría eludir una mención a la fuente filosófica en la que se inspiró su autor para transcribir el personaje legendario a su exégesis musical. Cotapos no parte de la concepción griega en la que Dioniso es honrado como el gran Dios al que rodean sátiros lujuriosos, silenos y ménades; que enseña a los hombres los placeres del vino, las bacanales y los éxtasis orgiásticos. Y del mismo modo que se le venera como iniciador de la agricultura y protector de las artes dramáticas, se le exhibe a la vez como un Dios vengador, de cuyo círculo caen víctimas míticos personajes como Orfeo, Penteo y Licurgo, Rey de Tracia.

El origen filosófico del personaje en la obra de Cotapos se basa en la concepción del mito dionisiaco descrito por Federico Nietzsche en su libro *El origen de la tragedia en el espíritu de la música*, que se ajusta sólo parcialmente a la vertiente griega. Nietzsche también glorifica a Dionisio como el Dios del vino y la orgía, de la alegría en la acción, de la emoción y la aventura; pero a renglón seguido lo sitúa como el Dios de la Canción, la Música y la Danza y al mismo tiempo lo califica como el “Dios del sufrimiento heroico”. En este sentido acota: “Lo sublime no es sino la subyugación artística de lo terrible”. “El pesimismo es signo de decadencia; el optimismo lo es de superficialidad. Sólo el optimismo trágico es la disposición de ánimo que define al hombre fuerte”. Cuando Midas pregunta a Sileno – miembro del séquito de Dionisio, aquí individualizado – cuál es el mejor destino para el hombre, éste le responde: “Raza miserable y efímera, hijos del azar y la pena. El mejor destino para vosotros no está en vuestras manos alcanzarlo; es no haber nacido, no ser nada. Lo mejor después de

esto es morir pronto”. Aun cuando no existe relación aparente, este último párrafo me recuerda, por su contenido atormentado, al segundo de sus *Tres preludios sinfónicos*, titulado *La soledad del hombre*.

La cuarta obra aludida es *Balmaceda*, que dirigí en 1992 con la Orquesta Sinfónica de Chile. De éstas cuatro me atraen sobre todo los *Tres preludios sinfónicos* y el cuarteto *Dionisyos* antes citados; en particular este último, que para mí resulta una obra de singular valor expresivo. Sin duda, Acario Cotapos consigue el objetivo de recrear la esencia mítica del personaje describiéndola de forma sugestiva mediante módulos conductores cuyos elementos cambian constantemente su ordenamiento y determinan la trayectoria del discurso musical. Su estructura se presenta compartimentada, y en cuanto a la línea melódica me atrevo a señalar que ésta adquiere más bien un rol secundario ante el ejemplar empleo de llamativas combinaciones armónicas que originan esa atmósfera de sensualidad turbadora que impregna toda la obra. A ello cabría agregar los sorprendentes pasajes de carácter recio que sirven de contraste al ambiente general del cuarteto. Y algo más respecto a este breve comentario. Si como se ha dicho, Acario Cotapos utiliza libremente los medios sonoros sin sujeción a estilo determinado alguno, sino más bien aprovechando todos los “ismos” en uso y entremezclándolos a su conveniencia – lo que equivale a una formulación estética realmente original – no excluye, por otra parte, acudir de vez en cuando a los preceptos que rigen los principios tonales, aplicados en la mayoría de los casos como simples elementos de paso o reposo.

Afirmé que para mí y muchos, Acario Cotapos era un personaje entrañable y un músico genial, con todo lo impredecible que el término en sí implica, es decir, que todo lo genial es susceptible en algún momento de malograrse cuando en el proceso creativo intervienen factores desafortunados; esos espacios confusos que en el lenguaje musical perjudican su sintaxis. Es lo que a mi juicio ocurre con *Balmaceda*. Acario Cotapos articula en este exuberante retablo las dimensiones de un gran cuerpo sonoro unido a un texto dramático que escribe de su puño y letra. El guión es una “adaptación” muy personal de los acontecimientos que históricamente transcurren entre el 29 de agosto y el 18 de septiembre de 1891, que él los sitúa en el espacio de un solo día, el último en la vida del Presidente Balmaceda. Luego de una corta introducción a cargo de la orquesta, el narrador cuenta la irrupción que se produce al amanecer por parte de una marejada humana que desde la periferia se dirige hacia el centro de la ciudad. Celebran la victoria de las tropas congresistas anunciada por el repique de campanas y se lanzan a toda clase de desmanes y saqueos. En este largo episodio la música refleja magníficamente el contenido del texto y llega, en mi opinión, a su punto culminante con el pletórico *tutti* orquestal que constituye el epicentro de la obra. Menos interesante, a mi entender, es su última parte, donde la relación entre texto y música, al describir los últimos momentos de Balmaceda y fragmentos de su póstumo mensaje, no logra una adecuada simbiosis. En este sentido la parte musical se torna aquí algo indefinida y errática, para concluir en un final más bien disgregado y abrupto.

No quisiera, por último, terminar estas líneas sin antes expresar mi esperanza de que en un futuro alguien emprenda el trabajo de rescatar esa magna obra, *L'avènement de Dyonisyos*, que Acario Cotapos dejó en borrador y asuma el desafío de finalizarla. Sería un gran aporte a la creación musical chilena y un espléndido homenaje a su memoria.