

## La Imaginería de Acario Cotapos

II Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, Santiago, Enero de 2003.

Christian Spencer Espinosa  
Instituto de Música, Universidad Católica de Chile

El objetivo de esta presentación es levantar una simple reflexión en torno a la figura del compositor valdiviano Acario Cotapos (1889-1969) a partir del trabajo de investigación y producción musical desarrollado entre los años 2001 y 2002 en el contexto de un proyecto de producción discográfica financiado por el Fondo Nacional de las Artes (FONDART). Durante este proceso se descubrió una partitura extraviada cuya data es del año ca. 1925 y cuyo título en portada señala "String Quartet. *Dionisyos*".

La exposición que se hará a continuación contiene dos temáticas centrales unidas en una sola narración: en la primera un escueto esbozo de la vida y obra del compositor en relación a la partitura antes señalada, así como una descripción del primer movimiento de ésta y, en la segunda, dejo un testimonio del trabajo realizado en el proyecto FONDART que permitió este hallazgo.

### 1. El hallazgo de Acario Cotapos

No es la intención de este breve comunicado extenderse sobre los aspectos biográficos de don Acario Cotapos, sobretodo cuando su semblanza ha sido bien puesta ya en textos dedicados a él, particularmente en el tomo aparecido a propósito de la entrega a su persona del Premio Nacional de Arte mención música, en 1960, en la Revista Musical Chilena<sup>1</sup> y en el minucioso, aunque parcial, artículo publicado por don Luis Merino en 1983<sup>2</sup>.

Pero a pesar de la existencia de estos textos musicológicos y literarios, pocos creadores de la vida nacional del último siglo están envueltos en mayor misterio que la vida y obra del valdiviano, especialmente para las generaciones más jóvenes, quienes no conocen su impronta personal y - menos aún- su música, pues ella circula de forma irregular una de sus obras, editada en un disco

---

<sup>1</sup> *Revista Musical Chilena* XVI/76 (abril-junio), 1961, pp. 3-65.

<sup>2</sup> "Nuevas Luces sobre Acario Cotapos", *Revista Musical Chilena* XXXVIII/159 (enero-junio), 1983, pp. 3-49.

compacto por la Asociación Nacional de Compositores (ANC) en su Primer Volumen<sup>3</sup>; las restantes obras de su catálogo se pueden conocer solicitando permiso para acceder a archivos y registros fonográficos de uso restringido.

Sabemos de don Acario que, habiendo pasado una buena parte de su infancia en Argentina, se traslada junto a su familia a Santiago en 1902, comenzando en la década del diez a participar en las más importantes facetas culturales de la vida artística nacional. En esos años traba amistad con Alfonso Leng (1884-1979), Alberto García Guerrero (1886-1959) y Carlos Lavín (1883-1962), amistad que tendrá importancia en su vida pues, del primero, obtendrá consejos técnicos para acrecentar sus rudimentos compositivos y, de los otros dos, un aventón hacia el conocimiento de la música de vanguardia de la época. Así mismo asiste Cotapos a las tertulias musicales en casa de los hermanos García Guerrero y de José Miguel Besoain y Don Luis Arrieta Cañas (1861-1961), en éstas –uno los primeros espacios públicos para la música de cámara chilena- Cotapos conocerá la música de los compositores rusos, austrogermanos y franceses, en especial la música de Debussy (del cual quedarán rastros en su propia música); asistiendo en más 35 oportunidades a ellas entre 1914 y de 1915<sup>4</sup>. En esta fecha se incorporará al mítico *Grupo de Los Diez*, cenáculo y confraternidad cultural del primer cuarto de siglo chileno, donde tendrá oportunidad de conocer a personalidades que a la distancia son altamente relevantes en el medio nacional, como Pedro Humberto Allende, Alberto Ried, Enrique Soro, Armando Carvajal y Eustaquio Guzmán, entre otros.

Pero Cotapos será además un viajero incansable y, en un constante ir y venir, residirá finalmente en Argentina (1891-1902 y 1945-47), Nueva York (1916- 25), París (1925-34) y Madrid (1934-38), viajando constantemente a su país natal, donde recibirá el 17avo. Premio Nacional de Arte, mención Música, en 1960.

De carácter cosmopolita e imaginación exuberante, Cotapos –a quien podemos considerar uno de los fundadores de la música de vanguardia chilena- tuvo una formación asistemática y autodidacta

---

<sup>3</sup> Sabemos, no obstante, que grabó la sinfonía preliminar de *El Pájaro Burlón* (estrenada en Chile en 1950 y grabada en 1951 por la Orq. Sinfónica con V. Tevah), *Balmaceda*, relato musical para recitante y orquesta (grabada en 1958 en Chile por V. Tevah [solista: E. Lihn]) e *Imaginación de mi País* (grabada en 1954 con la Orq. Sinfónica de Chile dirigida por V. Tevah) y la Sonata-Fantasia de 1924 (grabada en 1928 por Juan Reyes y en 18/6/1951 por Edith Fischer). Véase *Revista Musical Chilena* XVI/76 (abril-junio), 1961, pp. 64-65.

<sup>4</sup> Merino, Luis, “Nuevas Luces sobre...”, op. cit, p. 11.

aunque recibió clases particulares de piano y fagot, además de los consejos de sus amigos compositores y otros conocidos, entre los que figuraban E. Varèse, H. Honneger, A. Jolivet, O. Messiaen, Erich Klaiber y Celibidache. Con ellos y con el cenáculo artístico-literario de la época (García Lorca, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Pablo Picasso, Tzara y del Valle-Inclán, entre otros) Cotapos nutrió su espíritu libertino de vanguardia aproximándose ya desde sus inicios a un trascendentalismo expresivo basado en el sujeto y no en el estilo. Sin ir más lejos, recordemos que nuestro compositor se convierte en miembro (y *asesor técnico*) de la International Composers Guild, fundada en 1921 por E. Varèse en la ciudad de Nueva York, uno de cuyos principios fundamentales rezaba así: la asociación "desaprueba todos los *ismos*, niega la existencia de escuelas y sólo reconoce al individuo"<sup>5</sup>. Este rasgo ya formaba parte de la personalidad musical de Cotapos.

En esta misma ciudad escribió Cotapos tres obras inspiradas posiblemente por el mito de Dionisio en su versión Nietzscheana, que son:

1. En 1924: ***L' Avènement de Dyonisios***, Festival Sinfónico a cuatro partes o episodios, donde por primera vez aborda la escritura para gran orquesta (obra sólo en borradores).
2. Luego, también en 1924: ***Sonata Dionisiaca*** (posteriormente llamada *Sonata Fantasía*) que Luis Merino define como "la obra de mejor factura y mayor madurez escrita en Nueva York"<sup>6</sup>, y en donde Cotapos se aboca a la tarea de retratar -de manera abstracta y sin subsumirse a la forma sonata- las distintas facetas del mito de Dionisios (iniciación y rito).
3. Y, finalmente, el Cuarteto de Cuerdas *Dionisyos* o "String Quartet" -como señala el original-.

La elección del mito de Dionisio, a nuestro juicio, no es casual. En efecto, Dionisio -cuya versión latina lo llama *Baco*- fue hijo de Júpiter y de Semelé, creció lejos del Olimpo (santuario divino donde no se proyectaba "sombra alguna") y, en contraposición con el orden mitológico apolíneo, entregó su vida al éxtasis y los bacanales, convirtiéndose en el Dios del Vino y simbolizando así lo impulsivo, instintivo, orgiástico y extático, contrario a la serenidad, la claridad y la medida racional de las cosas. Esta concepción mitológica, que Nietzsche define como los dos pilares de la tragedia griega, vivirá también en la obra de Richard Wagner, compositor que Cotapos ya había conocido en su estadía en

---

<sup>5</sup> Merino, Luis, "Nuevas Luces sobre...", op. cit, p. 24.

<sup>6</sup> Merino, Luis, "Nuevas Luces sobre...", op. cit, p. 35.

Buenos Aires y cuya influencia será insoslayable con los años, especialmente en sus trabajos dramáticos, los cuales constituyen gran parte de su obra<sup>7</sup>.

Así, el Cuarteto de Cuerdas inspirado en este mito de *Dionisyos*, fue escrito por Cotapos cerca del año 1925; al menos esto podemos inferir de los testimonios dejados por el compositor e investigador chileno Pablo Garrido<sup>8</sup> y el musicólogo Vicente Salas Viú<sup>9</sup>.

Fernando García, figura histórica de la composición y Premio Nacional de Artes Musicales 2002, señala que Cotapos pudo haber compuesto, según lo indican sus manuscritos, dos cuartetos de cuerda<sup>10</sup>, el primero del año 1952 en tres movimientos y del cual sólo existen borradores y, otro –el segundo- que en esta presentación discutimos.

¿Cómo se produjo el hallazgo de esta partitura, extraviada entonces por más 70 años?. Hacia 1998 nació el proyecto *Jóvenes Intérpretes de Música Chilena* (JIMCH) en el seno de un grupo de estudiantes de música de distintas escuelas y orientaciones, con el interés de aportar a la mejora de la pobre realidad curricular y un –aún- arraigado ‘inmovilismo resignado’ entre los músicos jóvenes. Este panorama gatilló en este grupo un doble objetivo de corto plazo: la difusión del repertorio camerístico escrito por compositores nacionales y el estímulo, al mismo tiempo, de su conocimiento, revalorización e interpretación a nivel curricular en los Estudios Superiores. De este modo realizaron 5 conciertos entre los años 1998 (dos conciertos) y 1999 (tres conciertos) en donde participaron más de 50 intérpretes jóvenes (18-35 años), 23 compositores de reconocida trayectoria y 5 compositores jóvenes; todos ellos escuchados por más de 600 personas. Poco tiempo después, el año 2001, se recibió el apoyo de FONDART para editar un disco compacto con una selección histórica de música de cámara nacional, cerrando así un ciclo de cinco años de trabajo donde estuvieron comprometidos Juan Pablo Aguayo, Christian Spencer, Fabio Pérez y Daniela Banderas, entre otras personas.

---

<sup>7</sup> Si bien no conocemos su obra dramática, es interesante señalar que en este cuarteto perviven al menos tres principios sostenidos por el compositor germano: la destrucción del fundamento fraseológico tradicional, la presencia de una red de relaciones armónicas intrincadas que permiten dar conducción al drama y, finalmente, la concepción de la tonalidad como un elemento más de la música, no como centro de partida y llegada del sonido.

<sup>8</sup> En *Las Últimas Noticias*, "Acario Cotapos ha conquistado las capitales de la música", 22/06/1939, p. 6 c. 3.

<sup>9</sup> *La Creación Musical en Chile 1900-1951*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, c. 1951, p. 190.

<sup>10</sup> En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (ed.) Volumen IV, 1999, voz "Cotapos, Acario", pp. 139-145.

## 2. El Cuarteto de Cuerdas Dionisyos (ca. 1925) [33' 10"']

La importancia de este cuarteto radica en que el catálogo de Acario Cotapos contiene dentro de sí pocas obras no vocales, es decir, muchas obras con texto. Al igual como en otros compositores universales dedicados a la expresión vocal en la música –Berlioz, Verdi o Wagner- sus obras instrumentales se hacen especialmente relevantes pues permiten comprender el pensamiento musical del compositor de forma abstracta, particularmente en el caso del cuarteto de cuerdas, género cuya historia –desde Haydn en medio del siglo XVIII hasta Kurtág, Glass o Sciarrino en pleno siglo XX- ha demostrado ofrecer un desafío a los creadores debido a su economía de medios, su homogeneidad tímbrica, su alta capacidad expresiva y sus múltiples recursos sonoros aplicables.

Desde un punto de vista musicológico y bajo el enfoque analítico de procesos temáticos, varios elementos musicales caracterizan esta obra. Su música, no adscrita a escuela estética alguna, se caracteriza por poner en tensión un intenso juego de timbres y texturas densas carentes de desarrollo motivico o contrapuntístico, destruyendo así la idea tradicional de ‘discurso musical sintáctico’ (en el sentido de una relación y composición lógica de elementos) y proponiendo, en cambio, una sucesión de imágenes escritas en forma rapsódica, con las que Cotapos intentó liberarse de la idea de desarrollo para apostar por una ‘imaginación musical’ donde las ‘escenas’ se suceden una tras otra. Esta es, justamente, la **imaginería** de Acario Cotapos. Concentrémonos ahora, en algunos aspectos generales la música de este cuarteto y, especialmente, en el primer movimiento.

**A.** Si miramos este cuarteto, en primer lugar, desde una perspectiva tímbrica (entendido como la cualidad específica de un instrumento o, en este caso, de un conjunto de instrumentos), hallamos el aporte más significativo de Cotapos: el tratamiento de la textura musical. En la obra apreciamos, en efecto, la exposición de bloques acordales que van marcando un pulso armónico sucesivo y van permitiendo al compositor encadenar diversos planos sonoros. Estos planos sonoros están férreamente enraizados en acordes contruidos de manera politonal –dos o más tonalidades superpuestas- o bien como acordes en distintos estados de inversión con notas agregadas. Es sumamente interesante el cuidado que Cotapos tiene en la disposición de las voces, buscando plasmar una acumulación de disonancias que permita formar un color especial -que podríamos

llamar *luminoso* o *blando*- donde no destaquen las disonancias 'duras' (como las utilizadas, por ejemplo, por Roberto Falabella en su *Cuarteto*, de 1957); esta disposición es el fruto de una preocupación vertical de Cotapos y no de un tratamiento contrapuntístico sistemático en el material melódico.

Así, el compositor nos llena las manos con la exposición regular de secciones homofónicas que son enriquecidas con disonancias tratadas sin academicismo pero con delicadeza; la presencia -en algunos pasajes- de esta homofonía enriquecida con séptimas agregadas y construcciones cuartales nos recuerda invariablemente al *Cuarteto Op. 10* de Debussy, que el compositor ya había conocido en las tertulias de Arrieta Cañas y Besoáin. También evoca a la "tensa calma" -en el decir periodístico- del *cuarteto de cuerdas N°1* de Juan Orrego Salas (en su movimiento *Adagio Espressivo*) aunque éste esté compuesto en un estilo imitativo y neoclásico.

Muchos de estos rasgos ya estaban presentes en las otras obras de esta trilogía, especialmente en su *Sonata Dionisiaca*, en la cual -como señala don Luis Merino agudamente- Cotapos yuxtapone movimientos lineales con masas sonoras disonantes de densidad variable, pero además, agrega Merino, con el sutil uso de cambios de tempi y dinámica<sup>11</sup>. Esta intencionalidad en la conducción del movimiento musical a través del tempi y el uso de silencios y dinámicas extremas (*ppp* o *fff*) le da a esta obra su sello definitivo que, como señala el mismo Cotapos, se conjuga con el "fraccionamiento simultáneo y animado de los elementos fundamentales de la música [armonía, melodía y ritmo]"<sup>12</sup>.

**B.** A estos rasgos ya peculiares podemos agregar, como segunda característica de esta obra, la intención **motívica** de Cotapos. Desde este punto de vista *a secas*, esto es, sin adscribir a ninguna escuela de análisis, don Acario Cotapos utiliza dos **incisos** para construir el armazón rítmico-melódico que le da sustento a la obra: el primero de ellos es un diseño de negra punto y corchea, que es utilizado melódicamente de diversas maneras (por salto o gradual, de manera descendente o ascendente, por intervalos pequeños -de la segunda hasta el cromatismo- o grandes -hasta la séptima-) pero que la mayor parte del tiempo permanece levemente oculto, con excepción de las

---

<sup>11</sup> Merino, Luis, "Nuevas Luces sobre...", op. cit, p. 35-36.

<sup>12</sup> Cotapos, Acario, "Diario N°2", pp. 228, en Merino, Luis, "Nuevas Luces sobre...", op. cit, p. 36.

zonas homofónicas que llevan esta figuración<sup>13</sup>. La presencia de este inciso se deja sentir durante el primer tercio de la partitura (cs. 1-51), silenciándose en el tercio siguiente y reapareciendo de manera fragmentada en el tercio final (cs. 99-161).

El segundo inciso presente en esta obra consiste en la concatenación de tres tiempos continuos, ya sea en unidades de negra (2/4, 3/4, 4/4, 5/4 y 6/4) o corchea (6/8, 9/8). La métrica es importante de señalar pues cuando esta figuración es puesta en unidades de negra suena como tresillo mientras que, en unidades de corchea, suena con una acentuación natural en el primer tiempo, ocultándose así el inciso.

Ambos incisos son manipulados melódicamente por Cotapos en frases de corta duración (fragmentos usualmente no mayores a 3 compases). Por lo mismo puede decirse que la presencia de estos dos incisos es complementaria, pues no existe una superposición lineal de ellos sino más bien una yuxtaposición (poner una cosa junto a otra) al interior de un tempi *Lent et Serein*, Lento y Sereno.

**C.** Como habrán podido apreciar esta zona es similar a la anterior; es más, es *exactamente igual* a la anterior; es una **repetición**. Esto nos conduce a la sección final de esta exposición, cual es el tratamiento de la forma, en este primer movimiento del Cuarteto de Cuerdas *Dionisyos*.

Desde el punto de vista formal este cuarteto logra construir una forma por acumulación de partes, es decir, logra establecer una diferenciación entre los elementos que la componen, separando éstos por pedazos que son ordenados arbitrariamente. Este orden, se puede inferir, no obedece a cánones formales establecidos ni propone esquemas predeterminados para el desenvolvimiento de la música, sino que opera estableciendo puntos de partida y de llegada (cadencias, reposos) a los cuales va **interpolando** partes; la interpolación, recordemos, es la intercalación o intermisión de una cosa entre otras pudiendo ser -el elemento interpuesto- nuevo o viejo. Así, interpolar es interrumpir un discurso para continuarlo después.

---

<sup>13</sup> En el segundo movimiento el inciso de tresillo se hace mucho más frecuente y sobre él -entre otros incisos- está construido movimiento.

En el caso de esta obra podemos observar cómo Cotapos intercala distintos fragmentos -sólo en el primer movimiento- en al menos 5 oportunidades. Estas interpolaciones son de tres tipos: a) como repetición de un elemento anterior, que ya vimos al inicio; b) como predicación transpuesta de frases anteriores y, finalmente; c) como falsas interpolaciones, a la manera de una falsa entrada.

Así, Cotapos autointerrumpe su discurso musical y yuxtapone el material presente con al anterior, a la manera de quien recuerda constantemente lo último que hizo. De este modo escuchar esta obra es adentrarse en un juego de figuras que se cambian e intercambian sin un patrón de conducta regular; como entrar a un laberinto en donde -ante cualquier movimiento- podemos encontrar la salida, el inicio o bien el fin del camino, estando obligados a volver.

Pero el valor de la obra de Cotapos reside justamente en su capacidad para ordenar el material de la obra interpolándole partes sucesivas veces, sin perder su continuidad tímbrica y riqueza motívica.

La forma final de esta obra, por tanto, se construye a través de la acumulación de partes expuestas a la manera tradicional -es decir, sucesiones rítmico-melódicas- y la interpolación (en sus tres formas) de elementos ya expuestos con anterioridad. El resultado es una sucesión episódica de secciones, justamente aquella que Vicente Salas Viú criticaba de Cotapos por constituir una música sin principios constructivos ni unidad temática, un acopio de recursos que perjudica la expresión pues no poseen encadenamiento lógico<sup>14</sup>. Pero, como podemos ver, estos rasgos son lo que justamente la mayoría de los que lo conocen admiran de él, especialmente por esta capacidad de dar unidad por medio de la interpolación [ver anexo].

Con todos estos elementos el autor va re-encaminando el discurso musical una y otra vez, extraviando así al auditor y logrando que nuestra percepción concentre su atención en el atractivo tímbrico que representan las sucesivas imágenes.

Para muchos Acario Cotapos componía teniendo su propio mundo interior como fuerza inspiradora, apropiándose de su soledad y hermetismo y desarrollando "una forma de captación del mundo" que deriva en una música que algunos han denominado "pluridimensional". Estas dimensiones existentes

---

<sup>14</sup> *La Creación Musical...* op. cit, p. 193-194.

en su música son, como el mismo lo ha señalado, el "reflejo idéntico de mi subjetividad"<sup>15</sup>. La imagería de Cotapos consiste, así, en la sucesión de imágenes inconteniblemente subjetivas cuyo espesor está dado por el encadenamiento de visiones que aparecen en el yo del compositor, como a la manera de un espejo musical.

Para terminar, quisiera decir que la médula de la actividad creadora de este compositor nos permite entrever la temprana intencionalidad de crear un mundo autorreferente y una estética sólo similar a sí misma, en lo que Claude Rostand ha llamado una técnica 'emocional'<sup>16</sup>, adelantándose con esto varios años al desarrollo de la vida musical del país y mostrando, además, un sentido *dramático* de lo lúdico. Esto último constituye, en esencia, el mensaje que el mismo Nietzsche nos dejara, que dice:

Sin pretenderlo, el artista tiene ante sí la tarea de hacer que la humanidad vuelva a su infancia; en esto consiste su genio y su limitación.

---

<sup>15</sup> Merino, Luis, "Nuevas Luces sobre...", op. cit, p. 20.

<sup>16</sup> *Revista Musical Chilena* XVI/76 (abril-junio), 1961, pp. 10-11.

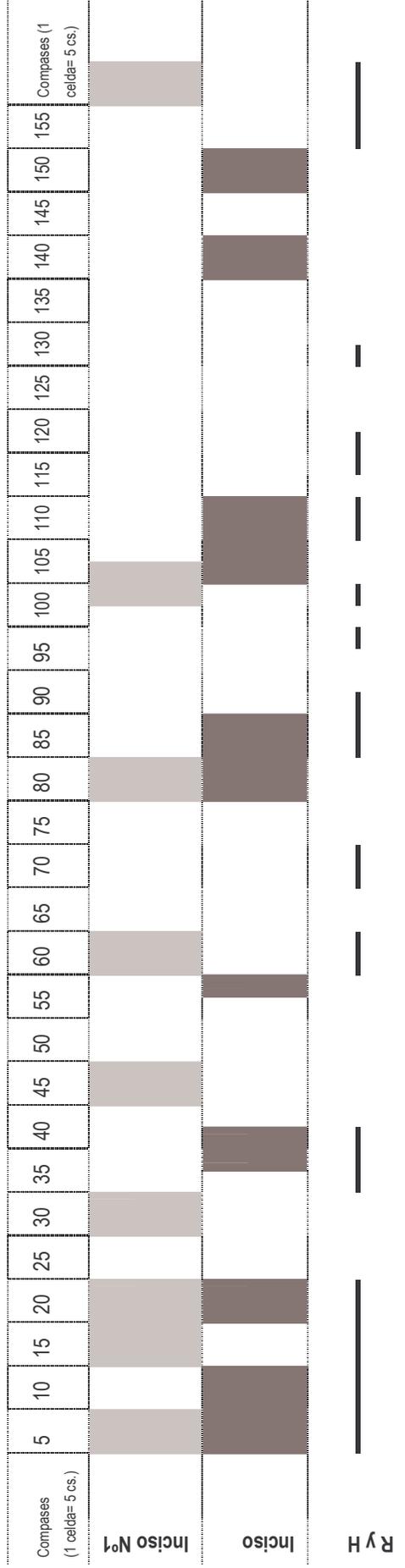
## BIBLIOGRAFÍA

Cotapos, Acario. ca. 1925	<i>String Quartet. Dionisyos</i> , Partitura MS, New York, s/a edición.
García, Fernando. 1999	<i>Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana</i> , Emilio Casares (ed.) Volumen IV, voz "Cotapos, Acario", pp. 139-145.
Garrido, Pablo. 1939	<i>Las Últimas Noticias</i> , "Acario Cotapos ha conquistado las capitales de la música", 2 de Junio de 1939, p. 6 c. 3.
Merino, Luis. 1983	<i>Revista Musical Chilena</i> XXXVII/159 (enero-junio), pp. 3-49.
Merino, Luis. ca.,. 1992	"La Creación Musical de Arte en el Chile Independiente"; en <i>Panorama de la Cultura Chilena</i> , F. Gamboa (editor), CESOC, pp. 105-141.
Nietzsche, Friedrich. 1993	<i>Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres</i> , M.E. Editores, España.
Salas Viú, Vicente. Ca. 1951	<i>La Creación Musical en Chile 1900-1951</i> , Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, p. 190.
Varios autores. 1961	<i>Revista Musical Chilena</i> XVI/76 (abril-junio), pp. 3-65.

# ANEXO

## “La Imaginería de Acario Cotapos” . Análisis del Cuarteto de Cuerdas Dionisiosyos

I Movimiento: “Lent et Serein”  
Duración aproximada: 12'19”



Inciso Nº1: negra con punto y corchea.  
 Inciso Nº2: en 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 y 6/4: Tresillo; en 6/8 y 9/8: tres corcheas.  
 R y H: Puntos de Reposo y/o Homofonía.  
 I: Interpolación.

NOTA: Se ha rellenado el espacio (achurándolo o rayándolo) cuando el elemento ha estado presente en la mayor parte del grupo de compases señalado o, bien, cuando ha tenido importancia desde el punto de vista del análisis temático.

Christian Spencer Espinosa  
 II Congreso Sociedad Chilena de Musicología  
 Santiago, Enero de 2003