

Aurelio de la Vega, hoy

EN UN BELLO LIBRO PLENO DE SORPRESAS INICIÁTICAS, Marius Schneider sostiene que la música es la sustancia sonora del mundo¹. Para los griegos la música regulaba la armonía de las cosas, de manera que al advenimiento del Cristianismo los Padres de la Iglesia no tuvieron que hacer un gran esfuerzo para identificar la música como el idioma perfecto para relacionarse con Dios. Las ideas, de acuerdo con casi todos los autores clásicos, poseían su propio canto y podían ser traducidas al mismo como de hecho ocurrió con los Presocráticos. Con el paso del tiempo el Romanticismo volcó hacia adentro ese lenguaje que intentaba comunicarse con Dios y, al hacerlo así, le comunicó a la música un poder de sugestión más sensual. Muchos compositores del siglo xx, por su parte, sacaron de su contexto cualquier alusión subjetiva de la música dejándola en su estructura misma, algo así como lo que los pintores cubistas y después los abstractos hicieron con la pintura. Lo que lograron fue entonces despojar a la música de su ropaje excesivo para dejarla en su estado más prístino, o mejor dicho, en su arquitectura, que como bien se ha dicho no es más que música congelada. Este hecho contribuyó a abrir nuevos espacios exploratorios donde la sujeción a los viejos modelos fue siendo reemplazada por nuevas especulaciones en torno a la creación del lenguaje de la modernidad, asunto que la vanguardia anunció como su programa de lucha.

En Cuba la música comenzó expresando —en su versión popular y clásica— un sentimiento nacional, donde el cubano podía sentirse dentro de un espacio que le pertenecía. Ese espacio, sin embargo, fue haciendo crisis a medida que el exotismo que revelaba no estaba ya a la altura de un idioma que universalmente iba reflejando otras inquietudes estéticas. Si por un lado la llamada música popular continuó enriqueciéndose con nuevos e

Carlos M. Luis

¹ Marius Schneider: *El origen musical de los animales-símbolos de la mitología y la escultura antiguas*. Ediciones Siruela, 2a. edición, mayo, 2001. Barcelona.

inesperados aportes, la otra música, llamada seria o clásica, estaba obligada a ponerse a tono con lo que Europa y los Estados Unidos estaban realizando en ese campo. En la pintura ocurrió lo mismo, y fue por eso que en un momento dado un número de jóvenes pintores cubanos desviaron su mirada desde el interior de la isla hacia el exterior de la misma, donde se estaban produciendo otras revoluciones visuales.

He relatado, en otra parte, la impresión que tuve cuando escuché en la década de los 50 una conferencia de Aurelio de la Vega sobre Schoenberg. En ese mismo relato intenté situar la importancia de la conferencia dentro de un contexto cultural que venía pujando por cambios radicales en la Cuba republicana. A riesgo de tener que repetirme, no temo sin embargo subrayar que lo que allí ocurrió —en la conferencia de Aurelio dentro del marco de la Cuba republicana— reflejó una nueva mirada hacia un proceso cultural que ya venía dando señales inequívocas de agotamiento. ¿Qué representaban los intrincados sonidos del *Pierrot Lunaire* en medio de una expresión que aún insistía en considerar los ritmos autóctonos del son o del danzón como la máxima expresión de nuestra sensibilidad? La técnica dodecafónica, adaptada por Aurelio, venía a ponerle punto final a toda una gran fiesta musical apoyada en un nacionalismo a ultranza que tanto en Cuba como en otros países de la América era la máxima expresión de sus respectivos espíritus de independencia. Recientemente terminé de leer un libro sobre Virgilio Piñera que Enrique Saíenz acaba de publicar en Cuba². En el mismo, el autor cita a Gastón Baquero y a Cintio Vitier como detractores de la poesía de Virgilio —específicamente su famosa *Isla en Peso*, publicada en 1943— por no obedecer ésta a las esencias de lo cubano. Esa poesía, de acuerdo con Baquero y Vitier, no nos pertenecía. Y no nos pertenecía porque el mundo que exploraba Piñera ponía en evidencia otras complicidades con un lenguaje que no cantaba un arcadismo decimonónico, o como decía Vitier «las puras y dignas trasmutaciones de lo cubano». Piñera buscaba otros perfiles poéticos que pudiesen insertarse dentro de la corriente cultural cubana sin tener que caer en estereotipias nacionalistas. Pues bien, ese otro lenguaje que desde luego venía de Europa, —en el caso de Virgilio del surrealismo, en el caso de Aurelio de la Vega del dodecafonismo—, ayudó a conformar un ambiente más progresivo que las famosas trasmutaciones del autor de *Lo cubano en la poesía*.

Acercarse ahora a la música de Aurelio de la Vega nos conduce, entonces, hacia ese pasado donde plantó su bandera de rebeldía. Es esencial que se insista en ese momento crucial de nuestra historia, aunque desgraciadamente se haya frustrado —como casi todas las cosas cubanas— por la intervención de una política rasera llevada a cabo por bribones de toda laya. Muy pocos pueden imaginarse lo que significó escuchar los acordes de una música hecha de extraños sonidos en medio de un ambiente inclinado hacia otro tipo de manifestación musical. Digo muy pocos porque la música de Schoenberg,

² Enrique Saíenz: *La poesía de Virgilio Piñera: ensayo de aproximación*. Letras Cubanas, La Habana, 2001.

como las de sus dos grandes seguidores Anton von Webern y Alban Berg, no se prestaba a ser escuchada arrellanados en un cómodo butacón en un caluroso domingo habanero. Composiciones que provenían del desarrollo de unas ideas musicales que habían hecho eclosión tras la avalancha wagneriana y post-wagneriana, requerían una disposición muy distinta de parte del oyente. El regustamiento de estas obras, coetáneas con la aparición del abstraccionismo, sobre todo el que Kandinsky desarrollara, no brindan espacio para la ensoñación romántica sino para una atención visual de su estructura. Y esto es un hecho que Aurelio supo aprovechar a través de su carrera cuando, en uno de sus períodos más radicales, aunó la notación musical con el diseño pictórico, creando una simbiosis entre ambos.

Creo, por lo tanto, que ya va siendo hora de que cuando nos refiramos a un artista cubano lo hagamos viendo más su mensaje universal que su cubanía condimentada con ritmos y colores para turistas o para profesores en búsqueda de becas universitarias. En ese sentido, el libro ya mencionado de Cintio Vitier, a pesar de sus aciertos, no ayudó a abrir las puertas de nuestra poesía a nivel mundial, que es donde tiene que situarse. Lo mismo ocurre con la música, la pintura o cualquier otra manifestación creadora. En el caso de Aurelio de la Vega lo mejor y más innovador de su obra se sitúa precisamente en esa corriente que elabora un lenguaje que no reconoce límites nacionales. Sus fronteras se extienden entonces hacia otras dimensiones donde el sonido va encontrando nuevas formas de manifestarse. Subrayo *sonido* siguiendo la idea de John Cage, cuya estética, aunque no fuese adoptada enteramente por Aurelio de la Vega, no dejó de pesar sobre su obra. En las composiciones gráficas de este músico se une la plasticidad de las mismas con el rejuego de timbres que parecen ser una reflexión sobre las sorpresas de un *ars combinatoria*. Esa manera de entrelazar lo figurativo con la música, siguiendo aleaciones que nos van entregando un lenguaje original, es distintivo de un artista que acepta la polisemia de los medios expresivos. *Ars combinatoria* la he llamado siguiendo una vieja línea inventiva que se remonta a Raimundo Lulio, quien la iniciara con sus indagaciones poéticas y alquímicas. Hoy en día, tras el influjo de un John Cage y tantos otros maestros, podemos apreciar toda una extensa gama de sonidos que han abierto un mundo de posibilidades donde el arte ya no se queda encerrado en formas fijas. Aunque no tuve oportunidad de estar presente en la reciente presentación en Miami de una de sus obras en el festival de música contemporánea que el compositor Orlando García organizó en Florida International University, supe que Aurelio contribuyó con una pieza para fagot y proyecciones de sus *collages* abstractos. Todo el material sonoro de un instrumento tan *sui generis* como el fagot, cuyos registros parecen venir de algún tiempo/lugar remoto, «mezclado» a la presentación de *collages* tuvo que haber tenido un impacto peculiar que puedo imaginarme. Me parece que en ese sentido la ecuación sonido-imagen debe haber resultado una sorpresa, sorpresa que es siempre indicativa de la vitalidad creadora de nuestro compositor.

Volvamos entonces al tema que diera comienzo a este artículo. Allí donde se intentó seguir por la vía de la identidad nacional, Aurelio de la Vega

encontró en la *diferencia* su más alta representación. Esto quiso decir que lo particular tuvo que cederle terreno a lo universal. Lejos entonces de continuar buscando por un terreno cada vez más baldío, Aurelio se adentró por los difíciles caminos de un lenguaje que obligaba a reestructurar nada menos que la raíz misma de una mirada. El creador, ante todo, *ve*. Su mirada es la que define e ilumina el camino a seguir. Aurelio, en vez de ver las amabilidades y dulzuras de un paisaje, se fijó en una arquitectura. En vez de escuchar ritmos autóctonos, escuchó una técnica que promovía un idioma riguroso sin concesiones a exotismos faciloides que hoy en día continúan siendo explotados por los que se empeñan en estereotiparnos. Si de un aporte a la cubanía puede hablarse ese fue, en mi opinión, el mejor que un compositor como Aurelio de la Vega pudo haber hecho.

Hoy, bajo el transcurso de los años que suman otras experiencias, su obra no ha perdido la vitalidad de los inicios. La música contemporánea ha presenciado cambios radicales basándose en toda suerte de experimentaciones. Escuchando obras tan dispares como las de Morton Feldman, las de Harry Partch, las de Xenakis o las de Giacinto Scelsi, me doy cuenta que, aún sin conocer las técnicas musicales, todo un mundo ha montado ante mí un rutilante escenario de ricas y variadas sonoridades. A mi entender, y dígame lo que se diga, la vanguardia continúa siendo una ganancia que mantiene sus posibilidades de búsquedas y encuentros intactos. Como hijo de un siglo que nos cuesta trabajo pensar que ya ha pasado, Aurelio de la Vega se montó en el tren de quienes iban con el ánimo de explorar nuevos territorios sin caer en servidumbres estilísticas. Quiero decir con esto que si la fidelidad de este compositor a unas fuentes que lo nutrieron continúan vivas, no quiere decir que haya caído en el dogma que impide una flexibilidad creativa. Su camino prosigue aceptando los riesgos de lo fortuito pero también los modelos de una tradición que fluye sin cesar desde siglos anteriores. Podemos entonces escuchar en muchas composiciones más recientes de Aurelio las huellas de esa tradición sumadas a lo que Robert Hughes ha llamado «la tradición de lo nuevo». La impresión fundamental que su obra reciente nos brinda es precisamente la de un artista cuya madurez no ha echado de un lado su juventud creadora, sin que a su vez ésta le haya impedido profundizar en las enseñanzas de los viejos maestros. En ese sentido, en sus obras más recientes, el compositor reconcilia unas experiencias estructurales que sostuvieron su obra temprana con otras de carácter más coloquial con el oyente.

De todas las manifestaciones artísticas modernas es la música la que, sin duda, nos ofrece un lenguaje más difícil de asimilar imponiendo, por lo tanto, una relación de otro carácter con el público. No debemos olvidar que ese público no está iniciado en las relaciones que existen entre la música y la pintura, entre ésta y la poesía y así sucesivamente, de manera que cuando escucha una obra como la de Aurelio de la Vega no *ve* lo que ésta sugiere. Y sin embargo el secreto de una obra como la de este compositor, como la de tantos otros maestros contemporáneos, radica precisamente en esa calidad plástica que nos lleva a *contemplanla* mientras la escuchamos. Las obras que

Aurelio comenzara a componer a partir de la década de los 60 demostraban una síntesis que intentaba relacionarse con ciertos elementos musicales de raíz afrocubana. Aquí, de nuevo, lo que escucho en su obra es lo que *veo* en términos de estructura. Más allá del accidente, la esencia de su música permanece fiel a ese momento revolucionario —subrayemos esto de nuevo— donde su obra recorrió los caminos más complejos del lenguaje musical modemo. Prueba de ello es que aún explorando un idioma que nos conduce a ciertos momentos específicos del nacionalismo musical, Aurelio de la Vega no ha abandonado sus incursiones por los experimentos aleatorios, experimentos que continúan teniendo, en mi opinión, una validez dentro del proceso creativo del arte actual. El elemento de sorpresa que aparece en la obra de este compositor se debe a que dentro del juego de la creación éste se mantiene alerta, como en sus primeros momentos. Quiero decir con esto que independientemente a cualquier referencia que hagamos a tal o más cual tendencia musical que le tiene, siempre permanece en él, como una constante creativa, lo que Lezama llamaba «el súbito», lo que lo llevaría a cambiar el curso de la música moderna en Cuba.

Desde los tiempos lejanos de su *Obertura a una Farsa Seria* (1950) —pasando por su *Leyenda del Ariel Criollo* (1953) o su *Cuarteto de Cuerdas en Cinco Movimientos*, «*In Memoriam Alban Berg*» (1957)— hasta su obra más reciente, la atención que pongamos a su música nos descubrirá la fuente de unas tonalidades que, como las de San Juan de la Cruz, «mana y corre» en una dirección, no importa los distintos meandros que recorra. Esas tonalidades suyas exigen de nosotros un esfuerzo de concentración y una *mirada específica* que nos permita adentrarnos en la ordenación de su mundo musical que para mí, como expresé antes, se desdobra en uno visual. Una vez que esto ocurra, aparecerá diáfana la música de Aurelio de la Vega como un oráculo revelado para mayor riqueza nuestra.