

Aurelio de la Vega

ENTREVISTO

por Néstor Díaz de Villegas

Nadie es universalista en su tierra

ANTES DE LLEGAR A LA RESIDENCIA DE AURELIO DE LA VEGA, EN NORTHRIDGE, nos detenemos en un *Sav-On* y compramos vino. Nuestro anfitrión, mucho más reconocido como compositor por el mundo «ancho y ajeno» que por sus compatriotas, estaba esperándonos para el almuerzo, pero ya es casi de noche.

Nos sentamos en el patio con Ángel Marrero y Fidel Torres, de la *Guía Telefónica Cubana*, y Esther María Hernández-Arocha, una tarde de primavera en California. Las azaleas florecen entre esculturas metálicas; en los canteros crecen begonias, rosales y geranios. Aquí tembló en el 92; el epicentro del sismo no muy lejos de donde nos encontramos. Recuerdo las palabras del musicólogo Ronald Erin, quien descubrió raíces cubanas debajo del edificio musical que Aurelio de la Vega ha ido levantando y desmontando, alternativamente, sobre esta falla: cinquillo cubano, *Sturm und Drang*, «Hexámetro» angelino. Alzamos las copas y brindamos: *Prost!*

NÉSTOR DÍAZ DE VILLEGAS. *Usted ha venido insistiendo, en su obra ensayística, en el problema del nacionalismo en la música. Primero, en el artículo precursor del periódico habanero Alerta, donde emplazaba al Grupo de Renovación Musical, liderado por Ardévol, y más recientemente en su ensayo «The Woeful Perception», aparecido en The Los Angeles Times. ¿Cómo han reaccionado a sus opiniones los intelectuales, los colegas y el público en general?*

AURELIO DE LA VEGA. Yo creo que lo que habría que aclarar es cómo ha reaccionado cada tipo de grupo, es decir, el que está en Nueva York o en Berlín o el conglomerado cubano, que son dos cosas distintas. Los colegas cubanos y el público cubano en general, mucho más que los intelectuales de Cuba (sobre todo los de la era republicana, que no estaban politizados), siempre han reaccionado negativamente: heridos, violentos, indigestos. Eso ha sido, desde hace ya más de medio siglo, una intensa lucha. Me escribe William Navarrete, por ejemplo, una carta muy interesante

desde París y me dice que se encontró el otro día con un número de la revista habanera *Noticias de Arte*, del año 53, en la cual yo hacía una observación sobre el problema de la crítica musical en Cuba, y donde me rebelaba contra la falta de seriedad que existía en ese campo.

ÁNGEL MARRERO: *Pero, ¿no cree que ese nacionalismo mal entendido, al que usted alude en los escritos mencionados, es el que ha creado la distorsión en la percepción de su música? Es decir, si la música que usted compone la hubiesen escuchado de un sueco no se hubiesen sentido traicionados.*

A.D.L.V. No se hubieran sentido traicionados, pero no entendían ni entienden mucho tampoco.

ÁNGEL. *Sí, pero la aceptarían, ¿no?*

A.D.L.V. Quizás la aceptarían por un razonamiento de tipo exótico. En realidad yo creo que el público cubano, en general, no comprendía ni comprende una papa de lo que yo hacía y hago. No entendió hace 50 años, no entendió hace 25, y no entiende ahora. Ni le interesa entender, probablemente, ya que *el de allá* anda tratando de «resolver» aquella «nada cotidiana» de que tan bien nos habla Zoé Valdés, y *el de acá* anda enfrascado en su anhelo por auparse más y más dentro del mundo mercantil supercapitalista, y parece mostrarse impermeable a todo lo que no sea billete verde. Los intelectuales de antaño en Cuba reaccionaban también negativamente, aunque lo hacían con un poco más de inteligencia y elegancia. No olvide que en realidad yo estaba metiéndome con ellos, entonces y ahora, al tratar de destruirles el malabarismo del escudito y la bandera. En la Cuba republicana había, aún entonces, un substrato político en lo cultural. Por ejemplo, en el grupo *Nuestro Tiempo* estaba presente el credo marxista, que nosotros no percibíamos claramente en ese momento, pero que manejaba intereses extra-estéticos con gran habilidad. El cuadro de dirección de este grupo usaba el nacionalismo con un sentido populista para manipular las masas. Presente estaba, claro, el duro hueso de roer de la música clásica, la más compleja de todas las manifestaciones artísticas, en realidad sólo comparable a la dificultad de comprensión que presenta la filosofía. Usted se pone a analizar aquel panorama de entonces y de hoy y verá que la gente se interesaba y se interesa genuinamente por la pintura, y hasta por la poesía, y se daban y dan, y se escuchaban y escuchan conferencias más o menos ineresantes sobre todo tipo de temas literarios. Pero en el aspecto musical serio aquellas y estas mismas personas, capaces de entender *lo otro*, se mostraban y muestran de repente totalmente analfabetas. Recorramos la historia de Cuba: ¿cuántos ensayos sobre música se escribieron en Cuba? Nos toparíamos sólo con Carpentier, con algunas breves cosas de Ichaso, y con los trabajos importantes de Fernando Ortiz, pero en este último caso sólo con estudios de etnomusicología. Si hurgamos mucho escasamente encontraremos, en el caso de la música clásica, a cinco o seis personas (de la Condesa de Merlín a las indagaciones más recientes de Julián Orbón o Edgardo Martín, pasando por los escritos de Serafín Ramírez o los de Guillermo Tomás, concebidos éstos al inicio de la

República) que han dejado valiosos aportes. Mentes tan preclaras como las de Enrique José Varona o Jorge Mañach, a modo de ejemplo, no entendían un bledo de música. Algo asombroso.

N.D.V. *Pero hay otro momento, otra circunstancia, que es lo que provoca que usted escriba «The Woeful Perception» en The Los Angeles Times para otro lector, para otro público.*

A.D.L.V. En este caso se trataba de explicar cosas histórico-estéticas dentro de un escenario universal, donde existe el prejuicio negativo acerca de todo lo que venga de Latinoamérica. La lucha se convierte entonces en un perpetuo tratar de convencer a un francés, a un norteamericano, a un finlandés, o a un alemán, de que un músico mexicano no tiene que usar los timbres y gestos musicales de un mariachi, ni un argentino sobar constantemente el bandoneón, ni un cubano tocar el bongó todo el tiempo para poder hacer música de arte viable. Es increíble hasta qué punto Europa y Norteamérica —en parte por la obsesión nacionalista que nosotros mismos proyectamos tantas veces desde América Latina— nos siguen observando como entes folklóricamente simpáticos, porque muchos músicos, escritores y artistas aún siguen empecinados en exportar esta imagen tercermundista sufrida, pedigüeña, pordiosera y servil. No hay que olvidar que Proust decía que «el esclavo es aquel que se pasa la vida pidiendo su redención».

ESTHER MARÍA HERNÁNDEZ-ARROCHA. *O séase que un alemán, por ejemplo, espera ver u oír puros folklorismos...*

A.D.L.V. Sí, eso es lo que espera. Cuando se enfrenta a otra cosa distinta la ignora sin analizarla, o la trata de demoler, o se enfurece, porque esta otra forma de percepción le molesta. «Yo soy alemán —nos dice—, ¿cómo me va usted a hablar de igual a igual? No me venga a hacer una obra dodecafónica, hágame una con cinco tambores y una guitarra». Y allá van todavía muchos de mis colegas latinoamericanos a complacerlo. ¡Cuántos de esos señores europeos o norteamericanos se han olvidado de la historia, donde Palestrina, o Mozart, o César Franck heredaban sin molestias los estilos y técnicas de su momento y las usaban sin un solo *mea culpa* y sin ningún complejo! En el medio cubano, donde es estéril la lucha porque seguimos complacientes estéticamente, sin querer levantar vuelo, el asunto terminaba, y termina, no pasando nada. Los queridos compatriotas lo insultan a uno, lo ignoran a uno, y siguen tan campantes, con el machete de Maceo en la mesa.

ÁNGEL. *¿Y fue difícil esta otra lucha?*

A.D.L.V. Sí, porque a mí nada me ayudaba. Ni me respaldó un país de origen, ni me respaldó una política o un credo, ni me respaldó un gobierno. Al contrario, he tenido siempre todo esto en contra. La primera vez que fui a Alemania me di cuenta de que esa población íntegra respetaba verticalmente lo que era un compositor de música de arte. En mi caso ha sido distinto: hubo y hay que luchar contra una estética imperante de signo opuesto, hay que luchar contra toda una maquinaria política, hay que

luchar contra un mundo hostil como inicio, hay que luchar contra increíbles y primitivos prejuicios sociales, que en el clima actual global, automáticamente, aplauden al desposeído, por imbécil que sea, y —parafraseando a Nicolás Quintana— crucifican al gran burgués por nacimiento, aunque cree obras maestras. A veces la marcha se hace muy solitaria y difícil. Siempre ha sido igual dentro del panorama cubano: antes de Castro la sociedad, aunque me toleraba, pensaba que yo era un delicioso loco o un aristócrata anormal; después de Castro soy un apestado, un anti-patriota, un traidor, un total anti-cubano. Pura delicia...

N.D.V. *Me asombra que, para las canciones y las piezas corales en su obra, escoja a poetas como Armando Valladares o Heberto Padilla, que están tan alejados de sus preocupaciones estéticas. Creo que La Fuente Infinita está más cerca de Lezama, de la fuente de Narciso...*

A.D.L.V. No escojo a Lezama para crear obras vocales, y sí a Zamora, a Padilla, a Valladares o a Martí, por ser Lezama muy difícil de musicalizar y los otros fáciles. Cuando uno se enfrenta a la creación de una obra vocal se encuentra con un problema: la palabra en sí, cuando es muy barroca, muy rica, es muy difícil de trabajar. Hay pocas excepciones a esta regla. Lezama, para mí, sería de difícil musicalización, porque —como en el caso de Gastón Baquero— su poesía ya es en sí misma música. Yo admiro profundamente a Lezama pero me paraliza estructuralmente frente a sus poemas. En lo tocante a Baquero, aclaro que para mí fue un caso muy personal. Baquero fue un querido e íntimo amigo por muchos años, y quise rendirle homenaje mientras vivió. Su espléndida poesía es también muy barroca, y la gran mayoría de sus poemas son de gran longitud. Me costó un esfuerzo endemoniado poder ponerle el cascabel al gato y componer cinco largas canciones con cinco de sus más breves poemas.

N.D.V. *El pintor suizo-angelino Hans Burkhardt ha dicho que su música se convierte progresivamente en pintura. El Tríptico de Cranbrook ni siquiera puede ya interpretarse. ¿Se siente usted más cerca del silencio pictórico en estos momentos, del white noise y del canvas vacío?*

A.D.L.V. Mi segundo amor es la pintura. En mi época cubana pinté algunas cosas que se quedaron en mi tierra natal y se perdieron en la gran vorágine. Sólo se han salvado unas cerámicas que reposan en mis anaqueles californianos. Allá por el 1972 comencé a mirar algunas de mis partituras que había compuesto con grafología normal y ví que existían varias figuras geométricas en la distribución de las notas: a veces aparecían triángulos, a veces cuadriláteros, otras rombos y, en ocasiones, formas elípticas. Esto me llamó mucho la atención y me intrigó, ya que todas esas formas nacían de una concepción musical, no de un planteamiento pictórico. Yo estaba escribiendo música pero al concluir un fragmento veía retratada una estructura pictórica. Claro, en la música existe un patrón geométrico latente o instantáneamente visible. Volviendo a mi música diré que me dí cuenta de que existía una interesante relación, a explorar a fondo, entre masa y cuadrilátero, entre *crescendo* y *decrescendo* y triángulo; en fragmentos

aleatorios la música develaba círculos. Para explorar intensamente estas observaciones escribí, entre 1974 y 1976, una serie de siete partituras gráficas, en colores, que son de duración, estructuración e instrumentación indeterminadas, las cuales tienen partes realizadas con escritura en pentagrama de cinco líneas, que se leen de modo «normal», y secciones en escritura no tradicional, lo que produce una suspensión total del sentido direccional de la música.

ESTHER MARÍA. *Entonces quedarían a un mismo nivel de importancia la música y la visualidad, no que esas partituras fueran esencialmente visuales y que la música viniera detrás.*

A.D.L.V. Así es, estando en estas obras ambas artes elevadas a igual categoría.

ÁNGEL. *¿Y los colores?*

A.D.L.V. Bueno, desde el siglo XVIII existe la teoría del *color* de la música. Aunque toda interpretación al respecto es muy subjetiva, es cierto que podría decirse que *Do Mayor*, o *Mi Mayor* sugieren amarillos o anaranjados, o que *fa menor*, por ejemplo, pudiese ser morado. Pero en estas partituras gráficas mías no existe ningún concepto de tonalidad, por lo que el color es totalmente electivo, siendo empleado como función estrictamente visual. El fin de estas partituras era romper los límites de dos artes e intercambiar música —puesto que estas obras pueden tocarse— y pintura —ya que estas partituras pueden enmarcarse y colgarse. Al no prescribir parámetros de tiempo, velocidad o metro, estas partituras, al interpretarse, podrían durar un segundo o tres años.

ÁNGEL. *... o una eternidad.*

A.D.L.V. O una eternidad, con la posibilidad de morir antes de concluir la audición de una de estas composiciones.

N.D.V. *¿Qué cree usted de la música ambiente, como la «música para aeropuertos» de Brian Eno, por ejemplo?*

A.D.L.V. A mí eso no me interesa. Creo que esas proposiciones le restan importancia a la música. Así, la música se convierte en una muleta para fumarse un pitillo de marihuana o para ejercer el sexo, ir al baño o entretenerse con los amigos mientras se juega al póker ...

ÁNGEL. *... Para eso ya existía la música de elevadores...*

A.D.L.V. Lo que pasa es que ahora hasta la música para elevadores se ha convertido en goma de mascar. Pero prosigamos. Después de las partituras gráficas del 74 al 76 quise ir un poco más allá, salirme ya de la música, e ir hacia una representación gestual-visual de elementos asociados con la música. Así aparece *The Cranbrook Tryptich*, que ya no se puede tocar, y que fue escrito durante mi segunda residencia, como artista invitado, en la famosa Cranbrook Academy of Art, en Michigan. En *The Cranbrook Tryptich* el elemento musical más visible es el pentagrama. Pero estos pentagramas son ahora de siete, de doce o de diecisiete líneas. Todavía hay una urdimbre reminiscente de la música, pero ésta ya no se puede percibir auditivamente. Con la perspectiva de los años a mí no me interesa más la intelectualidad ejemplar de la lógica del procedimiento schoenbergiano,

que como última consecuencia lleva a la música de azar total y al silencio absoluto *a lo Cage*. Cuando me enfrenté a este fenómeno como creador, tras *The Cranbrook Tryptich*, me di cuenta de que estaba perdiendo la intuición artística para convertirme en un anti-aural *descartiano*. Tras este experimento, mi música retorna al modo regular de escritura, sin retomar, claro, el *Do Mayor* ni mucho menos.

N.D.V. *Con el Cuarteto en Cinco Movimientos «In Memoriam Alban Berg» comienza su período dodecafónico. Aunque ya usted se ha referido a las «peligrosas consecuencias» de la música de Schoenberg, ¿cómo enfrenta usted el recuerdo de su antigua admiración por este maestro vienés?*

A.D.L.V. Desde un punto de vista histórico-estético-ético, figuras como las de Schoenberg son, al mismo tiempo, peligrosas y conmovedoras. En primer lugar porque fueron muy honestas, y en segundo porque fueron muy valientes, sin nunca claudicar y sin inventar «acomodamientos» ni posturas de compromiso frente a presiones o tentaciones, como vemos que tan a menudo hacen figuras de mucho menor temple. Alguien tenía que recorrer ese camino que nos trajo destrucción pero que asimismo propició la aparición de muchas *aves fénices*. Yo pasé de mi total admiración por Schoenberg, cuando era adolescente, a mi rechazo actual por su mundo estético-técnico a partir de 1970. O séase, queda el profundo respeto con el cese del amor. En cuanto al *Cuarteto en Cinco Movimientos*, de 1957, en efecto es mi primera obra dodecafónica, y, por cierto, la primera obra dodecafónica cubana.

ÁNGEL. *¿Se le acusó por entonces de ser mimético?*

A.D.L.V. La gente a menudo me pregunta por qué a mí me interesó el mundo alemán, y qué de dónde salió eso. La necesidad fue para mí estructural, filosófica y estética, de tipo muy profundo. El mundo francés se me antojaba superficial, puro perfume exquisito sin hondura real; al mundo italiano no le supe por aquel entonces agradecer más que sus gestos operáticos; Estados Unidos, con su perenne exaltación jazzística y su Broadway musical, era puro entretenimiento, y España e Inglaterra, musicalmente, no me aportaban mucho o nada. El idealismo alemán decimonónico, con todas sus ramificaciones, fue para mí una revelación impactante. Esa necesidad, casi metafísica, no me la podían satisfacer, claro, las maracas o las tumbadoras. Lo más fascinante de la música cubana folklórico-popular, *blanca* y sobre todo *negra*, era la urdimbre rítmica. Pero los polirritmos, por fascinantes que fuesen, no me brindaban suficiente nutrición de por sí. Yo quería y tenía que explorar una ruta que me permitiese comunicarme más universalmente. Eso fue todo.

N.D.V. *¿Cómo fue su experiencia personal con Schoenberg?*

A.D.L.V. Yo no sé si eso interesa para lo que estamos hablando, pero explicaré. Yo vine específicamente a Los Ángeles para estudiar con él. Tenía por entonces veintiún años y él era mi gran ídolo. Me embarqué en esa aventura armado con una carta de Erich Kleiber, el director alemán que había estrenado en Berlín el *Wozzeck* en 1925, y que había sido Director Musical

de la Orquesta Filarmónica de La Habana durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Trabajamos durante dos meses, y fue una relación mutuamente tormentosa. Schoenberg era un hombre muy posesivo, muy mesiánico. Estaba convencido de que tenía en el bolsillo la única verdad posible. A veces, con su carácter dominante a flor de piel, nuestro legendario maestro planteaba en plena clase un problema no esencialmente musical sino más bien filosófico o histórico. El establecía *su* premisa, y si usted le discutía su totalitaria palabra se enfurecía y rompía toda continuidad didáctica posible. Pronto me salí de su órbita personal, y no lo vi nunca más.

N.D.V. *Entonces entró usted en el ámbito de Ernst Toch...*

A.D.L.V. Sí, ingresé al mundo de Toch, que fue muy placentero, positivo y altamente efectivo. Toch era también un compositor vienés de gran calidad creativa. Algún día se hará una justa revalorización de su música, como siempre pasa. Aprendí muchísimo con él. Por cierto, aquella fue una época fantástica en Los Ángeles. Aquí estaban, además de Toch y Schoenberg, Bruno Walter, Igor Stravinsky, Ernst Bloch, Bertold Brecht, Jascha Heifetz, Gregor Piatigorsky, Walter Gropius, Franz Werfel, Alma Mahler ... Conocí a la hija de esta última, la escultora Anna Mahler, que estuvo casada con Ernest Krenek, otro vienés nublado por Schoenberg. Krenek, de quien fui buen amigo, fue, curiosamente, el padrino de los hijos de Schoenberg, quienes fueron bautizados como católicos.

N.D.V. *Paralela a su carrera de compositor se desarrolla su pasión por el magisterio. Estuve en el concierto de la pianista cubano-norteamericana Martha Marchena, aquí en Northridge, cuando ella tocó toda su música para piano para conmemorar sus 75 años, y pude conversar con varias generaciones de discípulos suyos, reunidos para la celebración. Su carrera de profesor va desde la fundación de la Sección de Música de la Universidad de Oriente, en Santiago de Cuba, hasta el establecimiento del estudio de música electrónica en California State University, en Northridge. Imagino que sienta particular orgullo por algún estudiante, uno que haya seguido sus pasos.*

A.D.L.V. Para mí enseñar ha sido siempre una bella tarea, porque le paso a alguien lo que sé. Y esa satisfacción de darle a una persona lo que uno sabe es magnífica y maravillosa. Yo tengo cierta facilidad para explicar, y se establecieron desde antaño relaciones muy intensas entre mis alumnos y yo. De la Universidad de Oriente guardo recuerdos muy hermosos. El día del concierto que usted menciona, aquí en Northridge, estaba presente una alumna de Santiago de Cuba que vino a saludarme. Desde que vine a vivir a los Estados Unidos en 1959, muchos de mis alumnos distinguidos, dentro del campo de la composición, han desarrollado notables carreras creativas y académicas, y claro que verlos triunfar me llena de felicidad.

ESTHER MARÍA. *¿Qué enseñaba en la Universidad de Oriente?, ¿composición?*

A.D.L.V. No, composición no se pudo nunca llegar a enseñar en aquellos tiempos. El nivel de educación musical que impartían los conservatorios, salvo en el caso del Conservatorio Municipal de Música de La Habana, era

muy elemental. En la Universidad de Oriente comenzamos a dictar cursos de armonía, forma, análisis, orquestación, historia de la música y estética musical. Cuando yo dejé la Universidad no se había llegado aún al nivel de composición. En 1957 vine para Los Ángeles porque la situación política en Cuba era terrible. Las universidades de la Isla habían cerrado y yo tenía aquí todos mis contactos profesionales. En 1959 me mandan a llamar de la Universidad de Oriente. Estuve en Cuba seis meses. Arribando con visión muy objetiva lo que vi no me gustó mucho.

ÁNGEL. *Objetivo y siempre dodecafónico...*

A.D.L.V. Más universalista que nunca, lo cual fue siempre en Cuba un crimen de lesa majestad. En junio de 1959 regresé una vez más a Los Ángeles. No volvería a ver a mis padres hasta ocho años más tarde, cuando vinieron a refugiarse a mi amparo. La revolución castrista, desde luego, siguiendo los esquemas soviéticos, borró mi nombre de la historia de Cuba. Los que fundaron la Escuela de Música de la Universidad de Oriente, según los jerarcas «oficiales», fueron dos de los profesores que yo había contratado en los años 50: Miguel García y Pablo Hernández Balaguer. Después que me radiqué definitivamente en California tuve aquí alumnos norteamericanos, venezolanos, alemanes, rumanos, canadienses, armenios, surcoreanos, suizos, franceses, japoneses, chinos de Taiwan, mexicanos, egipcios, brasileños y hasta cubanos exiliados. Esta constelación internacional de talentos, que pasaron por mis aulas en la Universidad Estatal de California en Northridge entre 1959 y 1992, año en que me jubilé, contribuyeron grandemente a aminorar el dolor de la salida de Cuba. Fue todo un capítulo hermoso: generación tras generación de nuevos jóvenes a los que pasé mi saber.

N.D.V. *Y en la jungla de estilos en que se ha convertido la música contemporánea, ¿cómo se forma a un compositor?*

A.D.L.V. Hay muchos métodos. En primer lugar hay que aclarar que la composición no se puede enseñar, realmente. Usted *es* compositor o usted *no es* compositor. Lo único que puede hacer el maestro es decirle al alumno: «Mire, de aquí a aquí éste es el camino más corto y más efectivo; no invente la rueda». Hay ciertos profesores de composición que se convierten en verdaderos dictadores. Son individuos que pretenden que el alumno escriba como ellos. Yo siempre he estado opuesto a eso. Yo le decía siempre al alumno: «Trate usted de buscar *su* vocabulario. Creo que debe ser contemporáneo, porque no vivimos en tiempos de Beethoven —y además él lo hizo mucho mejor que lo que usted pudiese tratar de emular. Pero usted es el que busca su modo de expresarse musicalmente, usted es el que decide». Siempre procuraba explicarles por qué, a mi entender, Gustav Mahler es más relevante que Níco Saquito. Pero no le decía que no escribiese como «el hombre del meneíto». Eso era problema suyo. Este procedimiento da grandes resultados, porque el joven compositor se lanza a su propia búsqueda.

N.D.V. *Usted no se ha unido a esa tendencia de la música contemporánea, bastante generalizada, que podría considerarse como una especie de restauración armónica.*

Desde sus primeras piezas, de reminiscencia romántica, usted va hacia un serialismo cada vez más intrincado —en Exametron, por ejemplo— y luego se lanza a una revolución permanente.

A.D.L.V. Siempre quise abrir puertas. En mi caso, así como la obra fue evolutiva en la subida hacia lo más abstracto, es evolutiva, asimismo, en el descenso hacia lo concreto. Muchos compositores en las dos últimas décadas han regresado a una música totalmente tonal. Ese no es mi interés. Lo que hago es rejugar con una pantonalidad flotante que, al tiempo que vuelve a lograr un lenguaje que toma contacto con el oyente, sigue permitiendo una flexibilidad absoluta.

FIDEL TORRES. *Entonces usted cree que la ruptura total no es el elemento primordial en el avance del arte.*

A.D.L.V. Yo creo que en el siglo xx muchas rupturas fueron tan absolutas que éstas acabaron con el arte mismo. Si usted explota una bomba lo que queda son fragmentos: se atomiza todo y no existe nada.

N.D.V. *La manipulación de elementos electrónicos, ¿ha influido en su escritura para instrumentos tradicionales? Lo pregunto porque cuando yo escuché su Asonante, le hice una observación: aquella noche me pareció que mientras los instrumentos tradicionales llegaban a la atonalidad más desenfrenada, la cinta magnetofónica recuperaba una célula armónica.*

A.D.L.V. Lo más interesante de esta importante observación suya, que a mí se me quedó metida en la cabeza, es que indica qué cosa mágica es en verdad la música. La parte instrumental de *Asonante*, no importa qué compleja, ni qué ácida, ni qué disonante le puede parecer al oyente, sigue estando, en cuanto al vocabulario, basada en las doce notas de la establecida escala temperada. La parte electrónica, por contraste, es totalmente microtonal; es decir, el fenómeno de la disonancia debería ser allí superior, al menos teóricamente. Sin embargo usted lo percibe todo al revés. A mí me parece que se debe a que los instrumentos, con sus distintos colores, sus distintos timbres y sus distintos ataques, lo van a herir más, auditivamente, que aquella otra masa complejísima que tiene una envoltura curiosamente suave. Esto resulta fascinante...

N.D.V. *Ronald Erin dice en su artículo para el Latin American Music Review (1984, vol.5 N°1) que los elementos de la música cubana, a pesar de todo, han devenido parte de su expresión musical. En ese artículo cita cuatro elementos interconectados —la figura de la clave, la construcción de llamada y respuesta, el contrapunto rítmico, a menudo expresado en el cinquillo cubano, y el color instrumental de la percusión— y los señala como motivos recurrentes, dentro de un vocabulario internacional, que definen la obra de Aurelio de la Vega.*

A.D.L.V. El ochenta por ciento de esos elementos que descubre Erin en mis composiciones son en mí subconscientes.

ESTHER MARÍA. *¿Se hicieron conscientes por primera vez cuando él los mencionó?*

A.D.L.V. Cuando él los menciona yo me quedo asombrado, porque son parte de un vocabulario interno, cultural, que está incorporado a mi más íntimo y subterráneo ser.

N.D.V. *Háblenos del Aurelio de la Vega polemista, de su genio para la invectiva, que provoca perplejidad y desasosiego entre los «amantes de la buena música». Si no me equivoco, en ocasiones, han habido broncas, acusaciones y hasta piñazos provocados por ciertas opiniones suyas.*

A.D.L.V. Lo que pasa es que cuando uno plantea cosas un poco radicales la gente se estremece. Muchas personas, cuando oyen por vez primera el *Pierrot Lunaire*, se ríen... Es una risa altamente nerviosa, claro; una risa nacida de *no entender*. Uno lanza una idea en la Cuba de los años 40, afirmando que el ambiente es demasiado insular, que huele a *ghetto*, y que hay que abrir las ventanas para que entre aire fresco, y eso no le gusta a nadie. Cuando regreso a Cuba en 1949, tras estudiar dos años con Schoenberg y con Toch, me dan una columna en el diario *Alerta* como crítico musical. En mis escritos se me ocurre decir algunas cosas un poco duras; por ejemplo, reto al Grupo de Renovación Musical y a su mentor Ardévol, y explico que muchas de las cosas que se están haciendo son estériles, que se me antojan como meras izadas de bandera para ocultar una serie de fallas técnicas. La primera respuesta pública fue una carta del compositor Harold Gramatges —en el presente el decano de los creadores musicales cubanos que optaron por permanecer en Cuba, y a quien siempre he respetado como compositor— que se publicó en una revista especializada de la época. Ya hay allí un substrato político del que yo no me di cuenta en ese momento. Cuando él escribe esa carta dirigida a mí creí que estaba dolido porque yo había retado a su maestro, y pensé que su contesta podría iniciar una interesante discusión estética. Pero cuando la leo de nuevo me doy cuenta de que había una esencia altamente ácida, no meramente musical, sino de tipo de confrontación social. El incidente del trompón que me propinaron los seguidores comunistas del compositor Gilberto Valdés está ya narrado por mí con anterioridad (*Encuentro* N° 24, pág. 69). Tras la agresión física, ocurrida en el Vedado en la década de los 40, quedé anonadado, y me fui caminando hasta mi casa de Calzada y 8 totalmente transfigurado ...

N.D.V. *Verklärte Nacht...*

A.D.L.V. Sí, la noche transfigurada, donde un asunto estético se había convertido en otro de carácter político-social. ¡Que gran inocente era yo por aquel entonces ...!

N.D.V. *Ha vivido en Northridge, ininterrumpidamente, desde que salió de Cuba en 1959. ¿Percibe estos años como un destierro o se siente en casa aquí?*

A.D.L.V. El éxodo cubano, en su inmensa mayoría, es un éxodo de tipo político, no de tipo económico. Yo no me voy de Cuba porque me estoy muriendo de hambre, como le pasó a tanto infeliz en Irlanda, o en Italia, o en Haití, o en Afganistán, o en la India. A mí me expatriaron de mi país. Yo no malgasté una fortuna y me quedé sin nada, sino lo que tenía me lo han quitado. Cuando uno pierde su país de origen, por las causas que sean, uno no pertenece más nunca a ningún lugar. ¿Qué cosa era Stravinsky? ¿Era ruso, era francés, o era norteamericano? Era simplemente

Stravinsky, uno de los más grandes compositores del siglo xx. No me puedo sentir *perfectamente bien* en donde vivo porque la norteamericana es una civilización foránea para uno, bastante distinta a aquella donde uno nació, se crió y vivió, y donde se le metieron a uno por los poros una larga serie de vivencias de las que hemos estado hablando. Al mismo tiempo, ésta es una cultura a la que le agradezco mucho el respeto que ha mostrado por mi obra —una cultura que me permitió hacer obra, que desde un punto de vista técnico me concedió avenidas para componer composiciones que jamás hubiera podido crear en Cuba, dados los medios limitados que existían y que existen aún allá.

FIDEL. *Pero esa tragedia que a usted le tocó vivir se asemeja a la de otros músicos europeos que se refugiaron en los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Es decir, muchos años después, en este santuario, usted también ha podido producir su música.*

A.D.L.V. Yo he producido aquí mil veces más que en Cuba. El 80 por ciento de mi obra está hecha aquí. Biográficamente, ya llevo más años en California que los que viví en Cuba. Lo que pasa es que el problema de Cuba ha resultado muy largo. ¿A qué músico europeo, o chileno, o argentino le ha tocado funcionar fuera de su país, huyendo de tormentas totalitarias, el tiempo que el destino nos ha «regalado» a nosotros? Hindemith arriba a los Estados Unidos en 1939 y regresa a Europa en 1950, a modo de ejemplo. Pero no importa, uno prosigue su camino como sea, y uno da gracias por el marco que le permitieron reconstruir.

N.D.V. *Por último, ¿cuánto han influido en usted diversas personas que han transitado, de un modo u otro, por su vida?*

A.D.L.V. Aquello de Ortega y Gasset de *uno y su circunstancia* es cosa siempre válida. El ser humano no es nunca una entidad auto-suficiente que nace, vive, crece y hace, encerrado en una estéril cámara sin contacto con otros. En la trayectoria biográfica personal siempre hay personas o hechos que moldean de un modo u otro nuestro destino. De los hechos ya hemos hablado bastante: Cuba, aprendizaje, exilio, choques culturales, nueva vida, obras creadas, triunfos artísticos, trabajo académico, viajes... Personas que han tenido que ver de un modo profundo y particular con uno han sido muchas: buenas y malas en sus acciones, de mayor cuantía y de muy menor. Los hitos son varios. De mi niñez y adolescencia queda imborrable el recuerdo de mis abuelos maternos: él, un médico notable que a través de su increíble colección de discos hizo que desde mi cuna óperas y sinfonías crearan un cortinaje mágico en torno a mí; ella, una gran dama maravillosa que cuando cumplí mis doce años salió una mañana para comprarme *Las Walkirias* y *Tristán e Isolda* en discos de 78 revoluciones, y que luego pagó generosamente todos mis estudios musicales. Mi madre, que tocaba Chopin y reverenciaba los *Conciertos de Brandenburgo* de Bach, y mi padre, un ingeniero que estudió su carrera en París y amaba a Beethoven, a Brahms, a Mahler y a Richard Strauss, ayudaron a mi formación espiritual en gran medida. Al principio de mi mayoría de edad, entra luminosamente

en mi vida la joven y bellísima pianista Sara Lequerica, luego esposa fiel por cincuenta y cinco años, que me da, además de amor y comprensión, apoyo y marco para que mi carrera de compositor prospere. Trabajaré como profesora a nivel de *college*, será autora aplaudida de un libro de texto con cinco ediciones hasta la fecha, ayudará a mantener un nivel de vida activo, cómodo, repleto de comidas suculentas a músicos, pintores, mecenas y poetas amigos, y me acompañará a reconstruir en tierra extraña casa, jardín, colección de arte y actividades profesionales numerosas. Luego, ya en Northridge, aparecerán gentes que han dado gran apoyo a mi creatividad musical: Gerald Strang, jefe-fundador del Departamento de Música de la Universidad Estatal de California en Northridge, que me abrió las puertas académicas norteamericanas; Georgia Robertson, quien por años copiará toda mi música sin remuneración alguna; Zubin Mehta, que con la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles tocará en primera audición tres importantes obras orquestales mías; Anne Marie Ketchum, soprano extraordinaria, de devoción conmovedora, quien estrenará todas mis obras vocales a partir de la década de los 70 y grabará muchas en discos comerciales, y cuyo apoyo musical y espiritual forma capítulo muy especial en mi existencia; Martha Marchena, pianista que, enamorada de mi música, la penetra con sensibilidad total, sacrifica su tiempo, se aprende mi obra integral para piano, toca ésta por todas partes del mundo, la graba comercialmente en un CD espléndido, y me hace sentir tan querido como pueden serlo Mozart, Beethoven o Brahms por tantos pianistas. Y hay muchos otros amigos inteligentes quienes con su apoyo hermoso, su aplauso, su profundo entendimiento de lo que uno ha hecho y hace, tanto compensan las soledades del creador e inclinan la balanza favorablemente, en cuyo otro platillo hay tanto imbécil y malvado empeñado en ignorar u obliterar mi legado musical. Ah, y no faltan los enemigos a los que también tengo que agradecerles sus maldades, su hiel, sus dardos, sus envidias, sus conspiraciones, su maledicencia y su veneno, porque ellos me mantienen vivientemente alerta, más empeñado que nunca en reirme a carcajadas de sus vociferaciones ponzoñosas. A todos, amigos, compañeros, familiares y enemigos, mis mejores y más lúcidas gracias por haber ayudado a hacer de mi vida algo fructífero, espléndido, luminoso, espiritual y creativo, dejando así, para la Cuba del futuro, una obra musical que tantos creen valiosa.