

# Un sonido de otro mundo

*Rafael Rojas*

LA DUDA SOBRE EL SER NACIONAL HA INTERROGADO siempre la cultura cubana. Los discursos más afirmativos, aquellos que con voz de barítono estremecen los podios de las tribunas, esconden a menudo un temblor, una incertidumbre última. ¿Es Cuba una nación plenamente moderna? ¿Han logrado sus artistas una expresión que distinga la personalidad de la isla en Occidente? ¿Es esa personalidad, más allá de los estereotipos que la decoran, un sujeto discernible en el lenguaje de la alta cultura occidental? Estas y otras preguntas similares han obsesionado a las élites cubanas desde mediados del siglo XIX.

Lo cierto es que en el momento de mayor dubitación, cuando se ha recorrido con la vista la inevitable galería de poetas y novelistas, de pintores y escultores, de historiadores y críticos, se llega, por fin, al misterioso paisaje de la música. Entonces, se iluminan los rostros y las cabezas dicen que sí, en una reverencia colectiva al Dios de la armonía y el ritmo. Pensamos, con frecuencia, que es ahí, en la música, donde el cubano ha logrado su expresión más distintiva y perdurable. Olvidamos, acaso, que es precisamente en la música donde se originan la mayoría de los tópicos que, con obstinación, nos definen en el mundo: erotismo, ligereza, espontaneidad, picardía...

El músico Aurelio de la Vega (La Habana, 1925) existe para recordarnos que el mundo de los sonidos es más ancho que nuestro entrañable repertorio de sones y guarachas, danzones y boleros. De la Vega es, en propiedad, el único compositor cubano que se adscribió plenamente a las corrientes estéticas de mediados del siglo XX: pantonalismo, cromatismo, atonalismo; música dodecafónica, serial, aleatoria. Una adscripción a Occidente que tal vez sea la más frenética, la más refractaria a las determinaciones nacionales que conoce la historia de la cultura

cubana. Su aventura cosmopolita, junto a las de Roldán y Caturla, Orbón o Brouwer, más que un curioso por el exterior, parece ser un ritual de extrañamiento, una trasmutación en la otredad.

Desde sus primeras composiciones orquestales y de cámara en los años 50, *Soliloquio* (1950), *Leyenda del Ariel criollo* (1953), *Elegía* (1954), *Cuarteto en Cinco Movimientos «In Memoriam Alban Berg»* (1957) y *Cantata* (1958), De la Vega escogió el camino de la vanguardia extrema, representada entonces por la escuela vienesa de Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern. A diferencia de la generación anterior de músicos cubanos, la del Grupo de Renovación Musical (José Ardévol, Julián Orbón, Hilario González, Gisela Hernández, Harold Gramatges, Argeliers León), quienes, bajo el influjo de Stravinsky, Falla, Ravel y Milhaud, intentaron conciliar la referencia folklórica y el experimentalismo armónico y rítmico, De la Vega prefirió la vía rápida a la modernidad, aquella que inducía la transición al orden dodecafónico desde el cromatismo pantonal y atonal.

Esta apuesta por el lado más expresionista de la vanguardia musical acentuó la distancia entre la poética sonora de Aurelio de la Vega y la tradición cubana, tan dada a la transparencia melódica. Una distancia que, a partir de 1957, se volvería física al establecer el compositor su residencia permanente en Los Angeles. Para ilustrar dicho desencuentro sólo basta un dato: desde 1959 no se ha escuchado en Cuba ninguna de las más de 40 obras grabadas, entre composiciones para orquesta, piano, cuerdas, música de cámara y vocales, de este prolífico creador. El desencuentro también se debe, por supuesto, a razones políticas —el exilio del autor—, pero su significado más profundo se imprime en el horizonte de nuestra cultura: la música de Aurelio de la Vega es un sonido de otro mundo, una murmuración de la exterioridad.

Pero semejante peregrinación en el afuera es también un viaje de ida y vuelta, una odisea musical o, si se quiere, un largo regreso a casa. En una conversación con Mercedes Otero, de 1985, publicada en la excelente revista *Pauta*, que dirigía en México Mario Lavista, Aurelio de la Vega confesaba: «cada día me alejo más de la escuela de Schoenberg, de sus peligrosas consecuencias, mientras más amo la frescura, la intuición, la inventiva de Stravinsky». Atrás habían quedado los intentos de serialización total de *Estructuras* (1962), *Exametron* (1965), *Exospheres* (1966) y *Labdanum* (1970), las configuraciones múltiples y aleatorias de *Tangents* (1973) y *Para-tangents* (1973), las hermosas partituras gráficas de *The Infinite Square*, o *The Magic Labyrinth*, o *Nones*, a mediados de los 70, en las que se cumplía el milagro de la sinestesia: colores rítmicos, dibujos sonoros, música visible, pintura para el oído.

A partir del *Adiós* (1977), las composiciones de Aurelio de la Vega regresan a sus orígenes pantonales y se reconcilian con el lirismo y la rítmica de la tradición cubana. No es fortuito que tras ese «adiós» a la aventura dodecafónica, la nostalgia de la nación se acentúe en obras como *Asonante* (1985), *Memorial de la ausencia* (1985), *Testimonial* (1990) o *Variación del recuerdo* (1999). En este viaje a la semilla, De la Vega parecía retornar al momento originario de las vanguardias, al último suspiro de la modernidad, con Mahler, Bruckner y

Strauss, para rehacer la historia musical del siglo xx dentro de su propia poética. Luego de rozar los límites de la exterioridad, el abismo de abstracciones que bordea la cultura occidental, el viajero volvía sus ojos a los orígenes.

Es por ello que la pregunta por la cubanidad de la música de Aurelio de la Vega resulta tan fastidiosa como ingenua. Lo cubano en una poética como la suya es, como diría el gran escultor vasco Eduardo Chillida, un «rumor del límite», una excursión por la lejanía. Sólo un artista como él, que ha sabido alejarse para constatar nuestra pequeñez, puede, en sus *Canciones transparentes* (1995), musicalizar un poema de José Martí —«... *Un ser blanco, vago y serio / A la tumba se acercó: / Amor, amor pronunció / Con voz triste y quejumbrosa / Y al punto alzóse la losa / ¡Y el muerto resucitó!*»—, con la melodía desenfocada de *La tarde* de Sindo Garay. En esa tierna parodia se condensa el atisbo de la tradición nacional, luego de un dramático distanciamiento, por parte de un músico-filósofo que, al igual que sus maestros alemanes y austriacos, sabe pensar su arte y jamás pierde de vista el lugar de su poética en la historia de la expresión contemporánea.

Alejo Carpentier terminó *La música en Cuba* (1946) a mediados de los años 40, con Orbón, Gramatges y el Grupo de Renovación Musical. En el último capítulo de su libro, Carpentier hablaba de un «momento de desorientación», que siguió a la muerte de Roldán y Caturla, y que Ardévol intentó superar con sus importantes esfuerzos institucionales y pedagógicos. Desde hace varias décadas, aquel librito de Carpentier pide a gritos un segundo volumen que registre el devenir de la música contemporánea cubana en la segunda mitad del siglo xx. En ese libro que vendrá, el primer capítulo estará dedicado a la compleja y gigantesca obra de Aurelio de la Vega, el músico que nos enseñó el sonido de otro mundo, el pensador del arte que nos abrió las puertas de la abstracción occidental.