

PUENTE DE LETRAS

REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

JUNIO DE 2022

No. 18

PreDossier:
La Isla

Dossier:
Aurelio de la
Vega In Memoriam

Carta a Aurelio de la Vega sobre su 'Recordatio' / Enrico Mario Santí / Sobre 'Elogio a la palabra', de Reynaldo Fernández Pavón / Amanda Rosa Pérez / De cómo cosito encontró su coso / José M. Fernández Pequeño / El Hueco / Ana Rosa Díaz / Inquisición roja / Rafael Vilches / Primero la Revolución y después el periódico / Amir Valle / Ingenio de armoniosas vibraciones / José Hugo Fernández / Los libros de Enrique Patterson y Rafael Díaz Balart / Armando Añel / Dos reseñas / Abel Germán

Dirección:

Armando Añel

Edición:

Puente a la Vista Ediciones

Palabra Abierta Ediciones

Coordinación editorial:

Manuel Gayol Mecías

Ilustraciones: Pixabay



Puente a la Vista

EDICIONES

Dirección electrónica:

revistapuentedelettras@gmail.com

INDICE

LA ISLA Aurelio de la Vega	5
DOSSIER	7
CARTA A AURELIO DE LA VEGA SOBRE SU 'RECORDATIO' Enrico Mario Santí	8
CONSIDERACIONES EN TORNO A LAS PARTITURAS GRÁFICAS DE AURELIO DE LA VEGA Ángel Marrero.	25
UN NUEVO LIBRO SOBRE LA DIMENSIÓN MUSICAL DEL COMPOSITOR AURELIO DE LA VEGA Jesús Hernández Cuéllar	35
EL MAGNÍFICO Armando Añel	43
CITAS SOBRE AURELIO	48
CARTA DE AURELIO DE LA VEGA A MANUEL GAYOL CON POEMA DE ROBERTO MÉNDEZ	49
AURELIO DE LA VEGA: ORACIÓN FÚNEBRE Enrico Mario Santí	51
ENSAYO	54
PRIMERO LA REVOLUCIÓN Y DESPUÉS EL PERIÓDICO Amir Valle.	55
INSTRUCCIONES PARA DETECTAR POSVERDAD EN TIEMPOS DE DEMOCRATIZACIÓN DESINFORMATIVA Armando Añel.	59
NARRATIVA	61
EL HUECO (FRAGMENTO) Ana Rosa Díaz	62
INQUISICIÓN ROJA (FRAGMENTO) Rafael Vilches	64

RESEÑAS	69
SOBRE 'ELOGIO A LA PALABRA', DE REYNALDO FERNÁNDEZ PAVÓN Amanda Rosa Pérez	70
UN RÍO DE TINTA NEGRA Y CALIENTE Abel Germán	72
LA HORA INHABITABLE QUE HABITAMOS Abel Germán	75
INGENIO DE ARMONIOSAS VIBRACIONES José Hugo Fernández	79
EL LIBRO DE ENRIQUE PATTERSON Armando Añel	81
MUCHO MÁS QUE HISTORIA: LAS MEMORIAS DE RAFAEL DÍAZ BALART Armando Añel	83
DE CÓMO COSITO ENCONTRÓ SU COSO José M. Fernández Pequeño	85
RETRATO DESDE EL PUENTE	87
'HABANA 500 ANIVERSARIO', DE ANDRÉS RODRÍGUEZ Armando Añel	88
AUTORES	91



Aurelio revisando una de sus partituras.
La Habana, Cuba, 1944

LA ISLA

Aurelio de la Vega

En uno de los momentos históricos más profundos y significativos que ha vivido ese inmenso sanatorio que flota en la desembocadura del Mar Caribe, los internos del manicomio gritaron por primera vez «¡Libertad!», «¡Abajo el comunismo!», «¡No más tiranía!», gritos angustiosos que resonaron en todo el mundo. Era el 11 de julio de 2021. Aparentemente, para asombro de los guardianes de la institución, se produjo una grieta en la pared que rodea la escotilla, donde se suponía que la población con el cerebro programado estaba feliz y tranquila.

A través de esa apretada abertura se escapó el alma y la vista de cientos de miles de seres humanos, gritando por libertad y una forma básica de dignidad humana, para consternación del Alcaide Supremo y sus subsiguientes subordinados. Estos, que hasta ese momento tenían el control total de los reclusos, eran todos miembros de

dos generaciones de piratas que decidieron quedarse en el lugar, una presencia mucho más prolongada que la habitual escala depredadora. Estas criaturas grotescas, malévolas, crueles, camaleónicas, totalitarias, a veces carismáticas y a veces vulgares, se habían unido en una sola voz que dejaba de lado, brutalmente, cualquier forma de máscara para proclamar con cinismo que los internos que se rebelaban eran simplemente cucarachas que debían ser aplastadas de inmediato, algunos mediante el asesinato o la paliza atroz y el resto mediante un nuevo y continuado encarcelamiento.

La isla-cárcel-asilo sigue flotando. El turismo fluye ininterrumpidamente. ¿Qué verán estos nuevos visitantes? ¿Son diferentes de las miríadas anteriores que vinieron y se fueron sin ni siquiera insinuar que estaban visitando una gigantesca prisión? ¿Hay alguien que vea o escuche además de los familiares de los enfermos, además de los seres con conciencia social o además de los que aún contemplan el cristianismo, la belleza y la gracia de la libertad? ¿Acaso el grito de los presos se va a transformar en una monstruosa cámara de eco para placer de todos los que aún aplauden a los carceleros? ¿Acaso 10 millones de personas son una cantidad significativa de carne humana que debe ser tomada en consideración más allá de unos días de posturas internacionales? ¿Puede alguno de los carceleros tener

siquiera un parpadeo de conciencia a medianoche? ¿Se va a ir alguna de las grandes sanguijuelas de la escena?

La isla de asilo es Cuba, poblada por un grupo de seres humanos hermosos, joviales, creativos y trabajadores que desde 1492 hasta el presente sólo han disfrutado de 57 años de libertad como República. Los que están en las calles gritando «Libertad» son cubanos en una macabra casa de corrección, esperando que un milagro cambie su destino.

¿Alguna esperanza?

Northridge, California

Verano de 2021

AURELIO DE LA VEGA

ORGULLO DE LA MÚSICA CLÁSICA UNIVERSAL EN DOS IMPONENTES OBRAS DE ENRICO MARIO SANTÍ Y MANUEL GAYOL MECÍAS

LA VIDA DEL DR. AURELIO DE LA VEGA

En la obra de 285 páginas del escritor Manuel Gayol Mecías, con una entrada de Jorge Luis Borges: "Gracias por la música, misteriosa forma del tiempo", establece el autor un novedoso e históricamente necesario paralelo entre José Lezama Lima y Aurelio de la Vega, mezclando los versos neobarrocos con música dodecafónica y serial; Lezama y de la Vega dándose las manos, fundidos en el arte, representando la cultura nacional cubana sedienta de universalidad, en viaje sin escalas del terruño al universo.

Por su parte, en otras 300 páginas, el escritor santiaguero Enrico Mario Santí junto al Dr. de la Vega reúnen una colección de ensayos y materiales biográficos que constituyen la mejor y más asequible introducción a la vida y obra de uno de los más grandes compositores de música clásica hoy vivos.

LIBRE, al tener el privilegio de recibir ambas obras, con palabras tan generosas del Dr. Aurelio de la Vega, en sus 95 años de edad y una trayectoria tan única, solo afirma a coincidir con el Dr. Eduardo Lolo, al decir "su música es

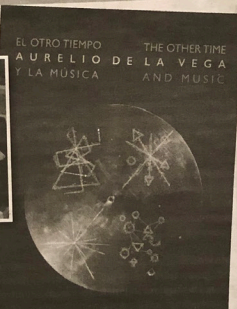


El Maestro Dr. Aurelio de la Vega, en unión de su esposa Anne Marie de la Vega, durante la recepción de la Orden Imperial Hispánica de Carlos V, en Segovia, España.

cubana por dos razones: porque acepta agradecida la herencia cultural recibida, y porque prevé el futuro musical de la cubanía, rebasando sus propias fronteras, al concluir afirmando que gracias a artistas como él, los cubanos del exilio de hoy en día nos percatamos con regocijo que solamente el aire y la luz nos faltan. Pues ya tenemos el canto".



En 1945 camino a una presentación musical, rodeado por una pintura de Mario Carreño y una cerámica de Amelia Peláez.



ENRICO MARIO SANTÍ
ADVANA VIJIA

AURELIO DE LA VEGA
Impulsado desde la distancia. Por Enrico Mario Santí y Manuel Gayol Mecías

EL OTRO TIEMPO:
AURELIO DE LA VEGA
Y LA MÚSICA

THE OTHER TIME:
AURELIO DE LA VEGA
AND MUSIC

*Para saber, Domestico,
que se ha preocupado por saber
de sus países creativos.
Aquí le va el fruto de una larga
vida, siempre pacífica desde por
Cuba, desde la diáspora.
En fuerte y callado abrazo de*

*Enrico Mario Santí
Manuel Gayol Mecías, febrero de 2021*



Aurelio de la Vega
Impulsado desde la distancia

*Este libro da fe de la culminación
de una gesta creativa que quiere
dejar al lugar natal un ser de
obras musicales vestidas con
el traje de la Belleza. Muñerode-
mente, este volumen llega a manos
de quien sabe...*

*Con profusa creatividad y mucho afecto,
Enrico Mario Santí*

*Aurelio de la Vega
Año 1945, diciembre de 2021*

En memoria de la Vega

Manuel Gayol Mecías 11/2021

Dr. Domestico Pérez, Sr.
Director "Libre"
2700 SW 24th St.
Miami, Florida 33155

Mi muy estimado Domestico:

Quiero expresarle que estoy con estas líneas, rodeado por dos grandes compositores cubanos, que están vivos por siempre en este mundo, por el alma que les anima, por el amor del mundo que los rodea y que los inspira, por el amor de la humanidad, que los inspira y los inspira.

Amos libros, con mi dedicación, van con gran admiración por su labor constante por mantener viva la memoria de la Vega.

Los libros informarán sobre la vida y la obra de la Vega, que es un gran honor para mí. Le agradezco por a mi, que soy de los que más he disfrutado con su información y me ha ayudado a mi comprensión de la vida.

Respecto a los libros, los abrazo de

Enrico Mario Santí

¡JUNTARSE ES LA PALABRA DE ORDEN... SUSCRÍBASE AL (305)267-2000 O POR EL CUPÓN EN LA PÁGINA 26.

DOSSIER

AURELIO DE LA VEGA IN MEMORIAM

CARTA A AURELIO DE LA VEGA SOBRE SU 'RECORDATIO'

Enrico Mario Santí

Aurelio de la Vega (La Habana, 1925 – Los Ángeles, 2022) es el más importante compositor cubano de música clásica. Su inmensa obra artística y pedagógica atraviesa todo el siglo veinte, y en su novena década de trabajo, el veintiuno, luego de una brillante carrera desarrollada primero en Cuba, y la mayor parte en Los Ángeles, California. Fue aquí donde lo conocí y traté a lo largo de dos décadas. Durante todo ese tiempo, y siempre acatando sus invitaciones e insistencia, he escrito varios ensayos, algunos de los cuales figuran en versiones comerciales de sus múltiples grabaciones. He aquí el último acometido, sobre su pieza *Recordatio* (2018), que redacté en forma de carta al artista, en homenaje a sus 93 años.

Carta a Aurelio de la Vega

Querido Aurelio:

Desde que hace dos años escuché *Recordatio*, tu última creación musical me ha intrigado tanto que decidí emprender su estudio. Tanto así que he escrito este ensayo en cinco secciones y un apéndice. Pero antes de decir nada debo hacer una confesión, si bien no para ti, que me conoces, sino para el desocupado lector.

Soy melómano y, sin embargo, nunca he disfrutado de una educación musical. Esa falta para mí ha sido íntima fuente de tristeza y frustración, como estar condenado a amar a una mujer, pero incapaz de conocerla completamente. Por suerte en el caso de esta pieza tuya esa frustración resulta mínima gracias al uso que en *Recordatio* haces de un bello soneto de Emilio Ballagas. Esa presencia poética o literaria, con la que estoy más familiarizado, me ha ayudado a orientar el disfrute musical hacia una lectura dramática o retórica de la pieza, ejercicio que tal vez suene a herejía a un músico o musicólogo, pero que a mí, y a otros como yo que carecen de pericia musical, permite hurgar en el fascinante mensaje de *Recordatio*. La idea es sencilla: a partir de una lectura de la partitura, y aprovechando algunas claves del compositor, ¿resulta posible interpretar su estructura? Algunos creen el intento

baladí porque la música, dicen, no tiene sentido. Yo creo que sí lo tiene, y mucho.

I

Recordatio comienza como pieza devota pero pronto se transforma en una crónica de tu carrera musical, tanto presente como futura, y en una meditación sobre lo que pudiéramos llamar la Otredad –sea esta el Arte, lo Sagrado, o los misterios del Ser–. El título en sí evoca varios sentidos, empezando con el más evidente de recuerdo, memoria. El latín resuena otros cognatos, como por ejemplo, *ordatio*, orden, y *oratio*, oración, rezo, discurso, todos ellos implícitos en el más amplio sentido de grabación o testimonio y que el inglés *recording* capta de manera insuperable: grabación de sonidos, memorias, archivos. La pieza entera, por tanto, es una grabación (en inglés, *record*), si no de una carrera musical, al menos de una autobiografía que destaca algunas creaciones dentro de tu canon, sea este anterior o futuro.

El testimonio surge a través de la memoria de dos maneras. Como exploración del sentido y como motivación del destino artístico. En ambos casos se trata de un ejercicio de memoria que intenta imponerle orden al pasado para preparar el futuro. Por último, dado que la pieza entera se construye alrededor de un bello

poema del poeta cubano Emilio Ballagas, igualmente podemos decir que se trata de una oración, en su doble sentido de rezo y construcción gramatical.

Para empezar con este que llamo ejercicio de lectura dramática o retórica, vayamos *in medias res*, como aquel que dice, no por el principio de la pieza sino a la altura del compás número 180, con la entrada de la voz soprano y el primer verso del poema: “Si a mi angustiada pregunta no respondes / yo sé que soy abeja de tu oído”.

Este primer verso nos da, en mi opinión, una importante clave no sólo del resto del poema sino de todo *Recordatio*. Revela dos cosas: 1) que la anterior primera sección de la pieza, antes del compás 11, consiste, en efecto, en una “angustiada pregunta”, y 2) que, implícitamente, el hablante o voz del poema, y por tanto el origen del sonido musical, es un zumbador, diligente abeja cuyo zumbido se impone al oído de un destinatario aún no identificado. De toda esta información lo más importante es que identifica el principio de la pieza precisamente como esa “angustiada pregunta” en la que insiste la voz. Es decir, la entrada de la voz en el compás 180 a un tiempo culminará todo lo que le precede, proyectando así un sentido retrospectivo sobre la base de una clave lingüística o semántica. Así pues, si la voz que se dirige al destinatario (asumimos que sea Dios, aunque por lo pronto esto tampoco queda claro)

invoca una “angustiosa pregunta”, esto significa que la entera primera, o anterior, parte de la obra trata de una serie de angustiosas preguntas que se plantean musicalmente, o bien una sola pregunta dramática en forma musical.

Que todo *Recordatio* se reduce a una serie de preguntas no podría afirmarlo, aun cuando incluir en la pieza un poema que se refiere a esa “angustiosa pregunta” provea esa clave. Armados con esa misma clave podemos regresar a los primeros diez compases para comprobar que en efecto constituyen una especie de diálogo –una única y estridente nota en do, seguida repetidamente de cuerdas de diferentes valores (4, 2 y 6)–. El intercambio recurre por lo menos dos veces antes de que en el compás 11 se introduzca un notable cambio de tono de *allegretto* a *adagio*. Más que un diálogo, entonces, se trata de un llamado-y-respuesta que da forma a esa “angustiosa pregunta”. Y todo esto al tiempo de que el oyente poco sospecha lo que ocurre. En términos descaradamente dramáticos (casi se diría operáticos) esa solitaria nota do interpela o interroga al sucesivo conjunto de cuerdas. La nota suena estridente, dura: un verdadero aguijón –término, por cierto, al que recurriré en adelante para jugar con la imagen de la abeja que aparece en el poema de Ballagas.

Así, concluimos que el intercambio inicial de los primeros diez compases posee la siguiente estructura: aguijón + sucesivas cuerdas de 4, 2 y 6 notas.

Dicho intercambio varía hasta el compás 11, en el momento en que surge el *adagio* y comienza otra sección.

Me has privilegiado, Aurelio, alertándome de que, a partir de esta primera sección, *Recordatio* citará de varias de tus obras, así como al señalarme aquellos pasajes de la partitura donde ocurren las citas. Esta valiosa información nos da otra clave para determinar lo que llamo la estructura retórica de la pieza. Así, si la primera cita, de tu *Cuarteto de viento* (1959), ocurre a partir del compás 11, inmediatamente después del intercambio inicial que simula la “angustiosa pregunta” que luego se hará explícito, esto sugiere que la pregunta se refiere a un recuerdo del pasado y, por tanto, a un retroceso en el tiempo. Desde luego, más adelante surgirán otras citas de tu obra anterior. De momento, al principio de esta larga primera sección, parece lógico deducir que este retroceso se podría remontar aún más lejos en tu canon musical; me refiero a piezas primerizas, como, por ejemplo, *La muerte de Pan* (1948) o la *Obertura para una farsa seria* (1950). Y, sin embargo, las primeras citas, que surgen a partir del compás 11 dentro de un melancólico *adagio*, provienen de obras más recientes;

no sólo el *Cuarteto de viento* (1959), sino el *Trío de viento* (1960).

Más allá del sentido musical que puedan tener estas dos piezas, lo que enseguida llama la atención de este pobre oyente cubano son las fechas: 1959 y 1960. Como se sabe, en nuestra reciente historia nacional cubana son estos los años que marcan el colapso de la República, el derrocamiento de la dictadura de Batista y el triunfo del régimen comunista. El año 59 es también cuando tú y tu primera esposa Sara Lequerica se marchan de Cuba definitivamente y comienzan su largo exilio en California. Dos veces antes, en 1947 y 1957, habían residido Uds. en Estados Unidos; sólo que entonces habían estado de visita, voluntariamente (a Cuba siempre podían regresar). Todo cambia en los años 1959 y 60: ya no habría regreso. Y si no lo sabían entonces, ahora, en tu memoria, en *Recordatio*, sabes que así fue.

El año 59 fue una ruptura, trauma que en *Recordatio* refuerza la segunda cita de tu *Trío de viento* de 1960 toda vez que el *adagio* se sostiene hasta el compás 30, cuando otro *allegretto* introduce la cita de una tercera pieza: el *Quinteto para instrumentos de viento* (1959). Poco importa, por tanto, que las primeras dos citas, en el arco regresivo del principio, no se remontan a tus primerísimas obras. Lo que importa es

que las tres insisten en esos dos años de ruptura y de exilio, y que en común compartan la instrumentación de cuerda y viento que este pasaje de *Recordatio* evoca y estiliza. Y, sin embargo, lo que he llamado ruptura no capta del todo el trasfondo espiritual, algo mucho más personal, del pasaje: la pérdida de la tierra natal, la de una vida anterior, de una cultura, y, tal como demuestra *Recordatio*, la pérdida de un lenguaje.

Si esta primera sección de diálogo, lo que luego se conocerá como la “angustiosa pregunta”, ocupa los primeros diez compases, la primera sección entera, que abre con el *adagio* regresivo, ocupará los próximos 170, nada menos que una tercera parte de *Recordatio*. Comienza con un prefacio de 30 compases, seguidos de otros 50 donde se alternan y funden las citas de dos de esas obras de viento, como si al replantearse esos elementos de tu canon se tratara de evocar y recobrar el sentido de ese episodio de dos años cruciales en tu vida tras la ruptura con el contexto nacional. Y ya lo sabemos: recobrar no sólo el sentido de ese tiempo, sino las emociones que supusieron y suponen esa ruptura. ¿Por qué insistir en ese trasfondo emocional? Si *Recordatio* fuese sólo memoria o confesión –¿y quién podría dudarlo?– se podría especular que al recordar el pasado, tal como en una transferencia psicoanalítica, trataras de revivir ese trauma para descifrar su sentido. Después de todo, ningún recuerdo es arbitrario o

gratuito. La memoria cura, o debería curar... Recordar cualquier dolor como el de este trauma significa, psíquica y emocionalmente, realizar lo que Freud llamaba el *working through*, el trabajo de conciencia que lleva a reconocer nuestra resistencia al sufrimiento para, en un final, aliviarlo.

Con todo, encuentro aún más significativo que ese mismo intercambio memorioso entre el *Quinteto* y el *Trío*, aun en estas posteriores estilizaciones, aparezca como rápidas sucesiones de *flashbacks*, fogonazos del pasado que irrumpen en el presente musical. Es decir, la retrospección funciona a base de fuerzas de prueba. A los elementos del *Quinteto*, por ejemplo, suceden brevemente y de inmediato los del *Trío*, pasajes que mi humilde oído musical percibe como movimientos de sube-baja, o bien como alternancia de tempos lentos y rápidos que a su vez sugieren tonos que se oyen, a un tiempo, alegres y tristes. Para decirlo de otra forma: el retroceso en el tiempo, lo que equivale a la exploración de tu pasado (tanto musical como existencial), se aproxima formalmente a lo que, en literatura, y en particular en estudios de narrativa, llamamos "fluir de conciencia" (*stream of consciousness*): recuerdos inconscientes que se van hilando aparentemente fuera de control, como si estuviesen fuera del alcance de un consciente flujo musical.

Tal vez donde se hace más notable ese efecto sea en los compases 100-136, que citan de tu *Rondó* (1948). El *Rondó*, de ritmos valseados, evoca otro tiempo joven, feliz, inocente, ritmos que aparecen tan fuertes y por tanto prominentes que sus tonos simulan, en forma estilizada desde luego, los de un carrusel o tiovivo. O al menos así me parece... Ante todo, percibimos ese gozo de la cita del *Rondó* porque contrasta con el pasaje inmediatamente anterior (compases 74-85), que a su vez citan de tu *Epigrama* (1954), pieza por cierto que, en cuanto a tema y tono, representa el polo opuesto del *Rondó*. A propósito, y como sabes por otro ensayo que he escrito sobre tu obra, interpreto tu *Epigrama* como una pieza de ruptura total, un desgarrador poema funerario que tú compones después del primer regreso a La Habana y tu desilusión con el contexto musical que ahí encuentras. Parte de esa ruptura, desde luego, tiene que haber sido tu reacción al golpe de Estado de Fulgencio Batista en 1952, el golpe que selló el futuro de la nación. *Epigrama* no es sino eco distante de ese golpe.

Así pues, si pudiésemos alinear el relato del retroceso que ocurre a lo largo de esta primera sección de *Recordatio*, comprobaríamos lo siguiente: un primer intercambio entre el *Quinteto* y el *Trío* de viento (1959-1960), seguido a su vez por el *adagio* de *Epigrama* (1954), a lo que a su vez sigue el gozoso *crescendo* del *Rondó* (1948). Esa

mezcla de momentos, estilos, tonos y tempos culmina en el frenesí instrumental de los compases 144-180. Así como la cita del *Rondó* comienza simulando suaves tonos de tiovivo, así también su secuela nos zambulle en una portentosa fantasmagoría, como si el viaje regresivo al pasado, que en un principio se proponía una cura, desembocase ahora en algo inesperado, y mucho más grave, al momento en que choca con el muro cronológico, y emocional, de 1948. Esa frustración se hace patente en un vertiginoso descenso que pronto se verá reforzado (a partir del compás 170) por un largo *glissando* de cuerdas que anuncia una de dos: o bien silencio o un cambio significativo.

II

Ese cambio comienza con la entrada de la voz (compás 180). Sus primeras notas coinciden y se funden con los de la instrumentación, sugiriendo así que la voz recoge la tensión que los instrumentos han ido cediendo; o bien que la voz surge o aparece en el preciso momento en que la interrogación instrumental se disuelve. En efecto, el primer verso del poema de Ballagas nos informa que la voz asume, al definirla, la misma “angustiosa pregunta”. La asume a sabiendas que ni los instrumentos de por sí, ni los recuerdos, han podido dar con una respuesta satisfactoria a la pregunta que inicia el diálogo: “Si a mi angustiosa pregunta no respondes

/ yo sé que soy abeja de tu oído”. La voz cantante que surge ahora no es menos musical, desde luego, pero el hecho de que esta recurra al lenguaje por medio del poema subraya que se ha reclutado a la poesía en la misma búsqueda.

Pero antes de proseguir a una lectura del poema de Ballagas y el efecto que tiene en *Recordatio*, se impone preguntarnos: ¿cuál es la relación entre el tema preponderante del poema –el silencio de Dios– y la regresión memoriosa? Tampoco está de más observar que ese tema no es sólo el del poema, sino del diálogo inicial de *Recordatio*. Porque, en efecto, la “angustiosa pregunta” tiene que ver, y nada menos, con el silencio de Dios.

Hemos visto que la voz (el poema) aparece en el preciso momento (compás 180) en que, luego de varios regresos en el tiempo, crónica parcial de tu canon musical, surge la queja de que no hay respuesta a la “angustiosa pregunta”. ¿Significa esto que la pregunta había surgido en el momento que creaste en tu canon, o al menos en aquellas que figuran en *Recordatio*? ¿O, por lo contrario, es que la pregunta surge retrospectivamente, no tanto en la creación individual de esas piezas como a partir de su posterior recuerdo? Dicho de otro modo, la “angustiosa pregunta”, el silencio de Dios, ¿surgió en cada uno de esos anteriores momentos, o fue,

posteriormente, a la hora de recordar la totalidad del canon? ¿En qué momento se sitúa la queja del silencio de Dios: en las obras anteriores o en el recuerdo de esas obras?

Si la pregunta o queja ya había aparecido en las anteriores composiciones, podríamos concluir que o bien cada una de esas piezas tenía el propósito de suscitar una reacción divina, o bien que cada una de ellas surge como suplemento al silencio de Dios. Y si extendemos el argumento, podríamos igualmente especular su conclusión lógica: es precisamente de ese silencio de Dios que surge la reacción humana que llamamos Música. La Música sería, en este sentido, nada menos que la respuesta del hombre al silencio de Dios. En cambio, si la queja o pregunta surge posteriormente, con el recuerdo de la creación conjunta y no con la creación individual de cada pieza, entonces la “angustiosa pregunta” tendría que ver con el sentido de todo tu canon, el sentido de tu destino y carrera musical. Es como si preguntaras, o te quejaras: “A ti te pido, Dios, cuál es el sentido de mi música, pero no respondes”. Y, sin embargo, y como veremos aclara el poema de Ballagas, la respuesta de Dios no es tanto el silencio como una respuesta disfrazada: respuesta difícil de detectar o de entender.

III

He aquí el texto completo del soneto de Ballagas titulado “De cómo Dios disfraza su ternura”:

*Si a mi angustia y pregunta no respondes
yo sé que soy abeja de tu oído.
Dios silencioso, Dios desconocido,
¿por qué si más te busco, más te escondes?*

*Las olas de los cuándoos y los dóndeos
manchan de sombra el litoral perdido
en donde clamo... Si no estás dormido
tal vez mi hoguera parpadeante rondes.*

*Lucero en lo alto de mi noche oscura,
o vampiro amoroso que la veta
se bebe lento de mi sangre impura.*

*¡Cómo nutres de luz a tu criatura
en tanto la devoras! ¡Qué secreta,
qué secreta, Señor, es tu ternura!*

El poema comienza con una cláusula condicional seguida de una antítesis o contraposición: si tú eres esto, yo soy lo otro. O en términos del propio poema: si no me contestas, seguiré molestándote, y mi molestia continuará hasta que me contestes.

De seguro en este poema te atrajo la imagen del zumbido de la abeja, que no sólo molesta y aguijona; también suena, hace zumbidos, sonidos no muy distintos por cierto a los que produce el músico, el compositor, o el propio poeta. Notable resulta, sin embargo, que Ballagas invoque esa imagen como antítesis, retando a su interlocutor, como si estuviese diciendo: Dios no me contesta, pero seguiré molestándole, como si tratase de contraponer la persistencia humana a la reticencia divina. El hecho mismo de que en este contexto devocional la palabra abeja resuene antitéticamente con oveja, refuerza aún más el reto del hablante: soy tu insecto molesto, no tu dócil oveja; tu fiscal, no tu víctima.

El segundo cuarteto comienza apostrofando al “silencioso, desconocido” Dios, que, mientras más se busca, más se esconde. La siguiente oración explica el porqué del sufrimiento del hablante y la razón por la cual clama por Dios: el hablante ha perdido su “litoral”, en el sentido no sólo de dirección o norte, sino de lugar, su hogar. También esta imagen, como la de la abeja, debe haber resonado en ti como el exiliado que eres. Porque el llamado litoral del poema, imagen del espacio, al traspasarse a *Recordatio*, se vuelve imagen de Cuba, nuestra patria. Y así, la “angustiosa pregunta” del hablante se refiere ahora a “los cómo y los cuándo” que le preocupan. El sentido devocional de Ballagas se

vuelve queja existencial de un exiliado. Para exiliados como nosotros, ese “litoral perdido”, ¿cómo y cuándo lo podremos recuperar?

Una segunda cláusula condicional surge enseguida para aclarar la identidad del hablante. Si tú, Dios, no estás dormido, debe ser porque estás cerca de mi hoguera, imagen esta que revela que en efecto se trata de una hoguera patibularia. Al hablante, mártir o santo (la mención de una “noche oscura” alude a San Juan de la Cruz), se le está sacrificando, por lo cual ahora clama la ayuda de un implacable Dios.

Los tercetos ofrecen una solución, o al menos el resultado lógico, al dilema del hablante, empezando con la doble opción que a sus ojos Dios ofrece: o bien brillante estrella en la noche oscura del alma, o vampiro que succiona la sangre del mártir. ¿Luz u oscuridad? ¿Bien o mal? ¿Dios de Amor o Diablo cruel? ¿Salvación o castigo? En todo caso, la ambivalencia que motiva el silencio de Dios termina reforzando el reto del hablante, o bien su insistencia en que Dios escuche su ruego.

El último terceto subraya esa sugerencia, si bien de manera indirecta. Para ello Ballagas recurre a un juego de palabras a base de homónimos, palabras con igual sonido que cambian de sentido según su contexto gramatical. Como las dos frases del terceto

se pueden leer o bien como admiraciones o como preguntas, "cómo nutres de luz" puede significar dos cosas: o bien la afirmación "tu luz me nutre", o bien la pregunta "¿cómo, de qué manera, es que tu luz nutre?" Igualmente, la expresión "Qué secreta", a su vez, puede leerse o bien como la afirmación "tu ternura es secreta", o bien como la pregunta: "¿qué es lo que secreta, o emana, tu ternura?" Si las últimas dos frases comunican admiración o devoción, el hablante expresa satisfacción con su sacrificio: podré morir cruelmente, pero esta cruel muerte es la manera en que Dios disfraza su amor por mí. Si en cambio comunican preguntas, el hablante persiste en ser la molesta abeja de Dios porque sigue indagando en la ambivalencia de ese amor. A primera vista el mensaje de Ballagas es devoto: exalta a Dios a pesar de su silencio. Pero indirecta o subliminalmente, no sólo reta a Dios, como demuestra la primera frase apositiva, también lo cuestiona, como demuestran las frases homónimas del final. La ambivalencia se impone porque todo el argumento del poema se desarrolla de manera no alternativa (esto o aquello) sino simultánea (esto y aquello).

Pero lo anterior es apenas uno de varios juegos conceptuales que aparecen en el poema. Ballagas inserta otra fascinante complicación con las imágenes que utiliza. Como vimos, el hablante pronto se identifica con la abeja, imagen que en el contexto mélico que

música y poesía tienen en común identifica tanto al compositor como al poeta. Ambos, respectivamente, tienen que ver con el sonido, sea este música o lenguaje. A partir de esta identificación, por tanto, el homónimo secreta, en su forma verbal al final del poema, resuena semánticamente con la imagen de la abeja al principio. Sin embargo, si la miel es la secreción de la abeja, entonces, ¿cuál sería la miel de Dios, su secreción? Pregunto esto porque si bien al comienzo del poema el hombre es la abeja en el oído de Dios, al final Dios mismo secreta su "ternura", Dios mismo es la abeja: la abeja en el oído del hombre. Pero ¿puede el hombre escuchar a Dios? Al parecer, no puede, o no quiere. Por tanto, implícita si bien ambivalentemente, y a través de este juego conceptual, el poema afirma que Dios sí le habla al hombre, Dios sí contesta. Sólo que su respuesta es disfrazada.

La disfrazada respuesta de Dios sería nada menos que las obras mismas del hombre, obras que desde luego incluyen la música y la poesía. El disfraz de Dios es tan perfecto, tan "secreto", que el hombre (incluyendo desde luego al hablante de Ballagas) no percibe que, por ejemplo, el conmovedor poema que está pronunciando es precisamente la secreción de la voz y respuesta de Dios que él busca. El poema mismo es el disfraz que utiliza Dios. La poesía, la música, bien pueden ser la respuesta del hombre al silencio de Dios.

Pero al responder de esa manera no sólo se queja de su silencio; al mismo tiempo, y paradójicamente, secreta su voz.

No es una novedad esta queja formulada en el poema de Ballagas. El silencio de Dios es un tópico bíblico y teológico, como ocurre en Job e Isaías, para no hablar de “Cristo en la cruz”, a los que alude el soneto, o John Donne, cuyos poemas devotos Ballagas utiliza como epigramas en secciones de *Cielo en rehenes* (1951), el libro que incluye este soneto (el título es una imagen de doble sentido: significa o bien “cielo rehén” o “cielo de los rehenes”, el cielo donde residen los rehenes). Pero el brillante juego conceptual de Ballagas –la imagen de la abeja y los homónimos– sí es bien suyo, prueba fehaciente de que, entre otras cosas, fue un atento lector de poetas del Siglo de Oro, como Quevedo y Sor Juana. Y, sin embargo, pienso que su soneto también hace eco de la obra de otro poeta moderno que estuvo muy de moda en la época en que Ballagas escribía pero que hoy en cambio se conoce poco. Me refiero a Rainer Maria Rilke, el autor de las magníficas *Elegías de Duino* (1923), cuya primera entrega incluye un pasaje que recuerda notablemente a este soneto.

*Voces. Voces. Escucha corazón
como sólo los santos escucharon –aquellos
a quienes la llamada gigante levantó*

*de la tierra sin que ellos, imposibles,
dejaran de seguir de rodillas, absortos,
sin atender a nada, consagrados a oír.
Y no es que no puedas soportar
la voz de Dios, no, pero escuchas
el lastimero soplo de los espacios:
ese ininterrumpido mensaje que se forma
del silencio y que viene hacia ti susurrando
desde los muertos jóvenes.*

Rilke, como Ballagas, bien sabía que ni siquiera los santos podían oír la voz de Dios. Pero ambos también sabían que la voz de Dios secretaba o se disfrazaba de otras maneras, tal como lo sugiere “el lastimero soplo de los espacios”. Escuchar ese mensaje es sólo cuestión de prestar más atención. La misma idea, por cierto, surge en otro texto menos conocido de Rilke que contiene otra coincidencia con el juego conceptual de Ballagas. Me refiero a lo que un año antes de morir Rilke escribió en su famosa carta a su traductor polaco acerca del tema de la transitoriedad humana y el trascendente propósito del arte: “Nuestra misión es dejar huella de esta tierra transitoria, percedera en nosotros mismos tan dolorosa y apasionadamente que su esencia pueda volver a surgir, invisiblemente, dentro de nosotros. Somos las abejas de lo invisible. Coleccionamos salvajemente la miel de lo visible, la almacenamos en la dorada colmena de lo invisible.”

IV

El canto del soneto de Ballagas, tan bellamente ejecutado por tu esposa, la soprano Anne-Marie Ketchum de la Vega, ocupa todo un tercio de *Recordatio* (compases 180-267). La voz entra, por cierto, en el preciso séptimo minuto de la pieza; su ejecución dura otros siete minutos, para luego ser repetida en forma abreviada otros siete minutos (compases 461-467). Tanta simetría cronológica demuestra la importancia estructural que tiene el soneto para la pieza entera. Se trata de una decisión formal y no de una ilustración arbitraria o accidental. Y cómo tu pieza interpreta musicalmente el contenido del soneto para mí es el aspecto más fascinante de esta lectura.

Mencioné antes, y con tu ayuda, que toda la primera sección de *Recordatio* (compases 11-180) se estructura alrededor de una serie de citas de tu obra musical, a partir de tres obras de 1959-60, remontándose al *Epigrama* de 1954 hasta el *Rondó* de 1948. También que esta serie, en regresivo orden cronológico, realiza un *working through* que, como sugiere la propia música, se agota en un frenesí que eventualmente la voz (y, por tanto, la poesía) rescata.

En mi lista de citas faltó, sin embargo, una muy importante, no de una obra en particular sino de un

tipo de ritmo: ritmos genéricos cubanos que aparecen esporádicamente a lo largo de los compases 141-145, especialmente a la entrada del bajón. Estos ritmos, o fragmentos de ritmos, se funden suavemente en un primer pasaje (compases 145-154) con los de tiovivo, para luego desintegrarse en la siguiente fantasmagoría que nos lleva a la entrada de la voz (compás 180). Dichos ritmos cubanos (el cinquillo, por ejemplo, que alterna notas octavas y decimosextas) producen un comentario sincopado a todo el pasaje con el tema de la frustración –llámese este frenesí, tiovivo o fantasmagoría.

No es exagerado especular que la presencia de esos ritmos nacionales sirve de comentario al caos grotesco del trauma histórico, el doloroso recuerdo de Cuba que se evoca en estos pasajes. Ese recuerdo es el que late en el trasfondo de la estación final del viaje regresivo que aparece en la primera sección de *Recordatio*. Notable también es que el trasfondo de este mismo pasaje fantasmático cite no de tu canon personal sino de tonos genéricos nacionales, como si el frenesí del pasaje estuviese marcado por un inconsciente musical al que se arriba después de agotar el límite de evocación de tus piezas anteriores.

La actuación o canto del soneto se divide, a su vez, en cinco pasajes de diversa extensión. Las primeras dos, que distribuyen el primer cuarteto en porciones de

dos versos, resaltan el tema de cada una. Las siguientes dos, que corresponden al segundo cuarteto y el primer terceto, limitan la sección de viento a medida que la voz actúa. Las últimas dos distribuyen el segundo terceto en dos secciones para realzar su impacto dramático.

Tres cuestiones formales me llaman la atención. Primero, la aparición esporádica de lo que llamo el aguijón: la solitaria nota chillona en do que simula la violenta intervención de Dios, que oímos al principio y ahora regresa. Ese aguijón surge primero a medida que se aproxima la entrada de la voz (compases 154 y 158), luego dos veces más entre los dos pasajes donde la voz predomina (compases 199 y 214), luego dos veces después del tercer pasaje (compases 232 y 234), varias veces después del cuarto (compases 262, 263), y después del quinto (compás 269). Tal vez otras instancias se me escapan. Pero lo que más atención me llama de esta recurrencia es la manera en que cada una interviene para interrumpir, y de ahí comentar, el flujo musical, como si esa precisa nota de por sí actuase operáticamente, cual incomprensible y abstracta voz.

Lo segundo a notar es que la aparición de los ritmos cubanos en varios pasajes de la actuación, y como comentario al texto de Ballagas, revive el angustioso trasfondo nacional que antes mencioné. Ocurre, de hecho, tan pronto como comienza el tercer pasaje

(compás 232), casi imperceptibles en el segundo violín y el bajo, y a medida que la voz pronuncia “las olas de los cuándoos y los dóndeos”, verso patético este que alude indirectamente al atormentado dolor del exilio. Luego recurre en el segundo violín (compases 218-220), un *ostinato* telegráfico a medida que la voz pronuncia “el litoral perdido”, y a lo cual a su vez responde otra serie de agujijones (compases 208-210); luego recurre una vez más cuando comienza el cuarto pasaje (compases 242-44, 248-49, 253-54) y cuando la voz invoca las imágenes que se refieren a “noche oscura”, “vampiro amoroso”, y “sangre impura”, las más ominosas de todo el poema. Una vez más, no es accidental esta coincidencia entre ritmo cubano e imagen o efecto ominoso. De hecho, resalta el contenido emocional de la música y transforma el soneto devoto de Ballagas, dentro de *Recordatio*, en una alegoría personal de nuestro exilio, ahora dramatizado en su dolorosa realidad, y desde luego en contraste al mito dorado que el castrismo le suele atribuir. Como tampoco es una coincidencia que tu propia firma rítmica de cuatro notas surja de pronto en los compases 256 y 262 (ambas en el clarinete, antes y después del cuarto pasaje), como si por él resaltase el dramático verso que lo acompaña: “¡Cómo nutres de luz a tu criatura en tanto la devoras!” Y sospecho, además, que te apropias de ese verso en especial debido a un hecho: si el Tiempo es aliado natural de la Música, también es el peor enemigo del ser humano.

Mi tercera curiosidad tiene que ver con ese *Segundo cuarteto de cuerdas*, o al menos sus esbozos, ya que nunca llegaste a terminarlo, cuya cita primero aparece en los compases 200-205, entre los pasajes segundo y tercero del canto de la voz y limitado a los instrumentos de cuerdas. Recurre más tarde a lo largo de la segunda sección, post-poema, y predomina en el resto de la pieza. Si quisiera reincidir en la lectura psicoanalítica que mencioné al principio –viaje al pasado a través de tus obras anteriores–, bien podríamos decir que al hacerse el *working through* a través de la resistencia a la memoria, la paulatina aparición de este Segundo cuarteto provee evidencia, o síntoma, de una paulatina liberación, un alivio anteriormente frustrado en la inconsciencia o represión del sufrimiento. Una vez reconocido este sufrimiento, una vez vencidos sus obstáculos, las obras tempranas, del *Quinteto* al *Rondó*, así como el recurrente cinquillo, le abren paso a esta pieza olvidada. Cuándo exactamente escribiste estos esbozos o por qué nunca llegaste a terminar la obra son preguntas que deben intrigar al musicólogo pero que no influyen en mi lectura.

V

A la actuación o canto de la voz le sigue una segunda sección que contiene una zambullida más en el recuerdo. Pero si la primera sección regresa al pasado,

esta segunda, al final, sólo lo hará parcialmente para exaltar presente y futuro en otras citas, las de tu *Homenagem: In Memoriam Heitor Villa-Lobos* (1984) y del *Segundo Cuarteto*, y a las cuales se le unen más fugaces citas del *Quinteto* y el *Trío* (compases 308-315, 371-385). En contraste con la primera sección, sí encuentro ahora una notable diferencia: un tempo más acelerado, como si el fracaso de la anterior búsqueda le diese nuevos bríos a otra búsqueda, esta vez definitiva. Lo cual explica, al menos formalmente, el uso de tonos brasileños –tal vez de *maxixe*– aun cuando esa acelerada reminiscencia surge de manera tan disonante que llega a un extremo grotesco, o al menos lo suficientemente distinta del alegre *Rondó* que antes habíamos oído.

Toda esa grotesca secuencia, junto con la serie de estridentes aguijonazos en los compases 276-78, comporta el anuncio ominoso del resto de la segunda sección. Al igual que en la primera, ha de ser igualmente angustiosa, e igualmente desemboca en un agotamiento frenético. Con ese efecto funcionan las secuencias de esta segunda sección, por ejemplo, el *ostinato* de los compases 326-338, o la nueva fantasmagoría en 356-360, y en preparación del agotamiento final de 434-435, donde a otros aguijonazos le sucede una breve aparición del cinquillo.

Es ahora, luego de una evidente deceleración, cuando reaparece la voz (compases 453-467), aunque esta vez comienza no repitiendo el primer verso del poema, sino una serie melismática: lamento sin palabras y por tanto carente de orden gramatical (compás 450), que crea el embrujo de un bello escenario sonoro. Los ohs y ahs de la voz, en ausencia de algún verso – la única concesión ha de ser la exclamación final–, en efecto admiten el fracaso, o al menos la insuficiencia, del lenguaje ante el silencio de Dios, ansioso fracaso análogo al de la propia música. En efecto, recordemos que la búsqueda inicial de *Recordatio* ocurre haciendo el *working through* a través de dolorosos recuerdos de pérdida y exilio, y que la conciencia de esos recuerdos termina rescatando una pieza incompleta del canon personal. Puesta ahora al servicio de una respuesta a la “angustiosa pregunta”, ni esta pieza recobrada ni la posterior pieza que ayudan a rescatarla (*Homenagem*), consiguen la ansiada respuesta, y el proceso termina produciendo el agotamiento que conforman los obsesivos y recurrentes aguijonazos en do.

Conclusión

Al final queda la pregunta: ¿quién produce el aguijón? ¿Dios o el hombre?

Tal como ocurre en el soneto de Ballagas, *Recordatio* deja abierta esta cuestión, al punto de que el verso que la voz proclama al final termina siendo el último de Ballagas, que a su vez repite, y por tanto subraya, secreta, el homónimo: “¡Qué secreta, / qué secreta, Señor, es tu ternura!”

Sobre este juego de palabras y concepto descansa todo el argumento del poema y de *Recordatio*. El último aguijón (compás 485), como el primero, es de hecho una nota en do. Lo cual nos regresa a la misma pregunta: ¿quién es la abeja? ¿Quién tiene la última palabra –la última nota? ¿El hombre o Dios?

Si la Poesía es la miel que el hombre secreta en respuesta al silencio de Dios, entonces igual debe ocurrir con la Música, esa otra mélica miel. Tanto el poema de Ballagas como el *Recordatio* de De la Vega comportan ejercicios humanos que nos revelan cómo los misterios del Arte obran de esa enigmática y ambivalente mano de ese Otro que es Dios.

Nota bibliográfica

-Para el poema de Ballagas ver *Obra poética de Emilio Ballagas*, ed. Cintio Vitier, Imp. Úcar, García y Cía., La Habana, 1955, p. 258.

-Mis otros ensayos sobre la obra de Aurelio de la Vega pueden consultarse en mi libro *Mano a mano. Ensayos de circunstancia* (Aduana Vieja, Valencia 2010).

-La cita de la “Primera Elegía de Duino”, proviene de Rainer Maria Rilke, *Las elegías de Duino*, tr. Juan José Domenchina (Editorial Centauro, México, D. F., 1941). La cita de la carta al traductor polaco Witold Hulewicz proviene de *The Poetry of Rilke*, ed. y tr. Edward Snow (North Point Press, New York, 2009), de cuyo inglés he traducido yo.

-El autor desea agradecer la ayuda del Mtro. Aurelio de la Vega y de su esposa, la soprano Anne Marie Ketchum de la Vega, en el estudio de la partitura de *Recordatio*.

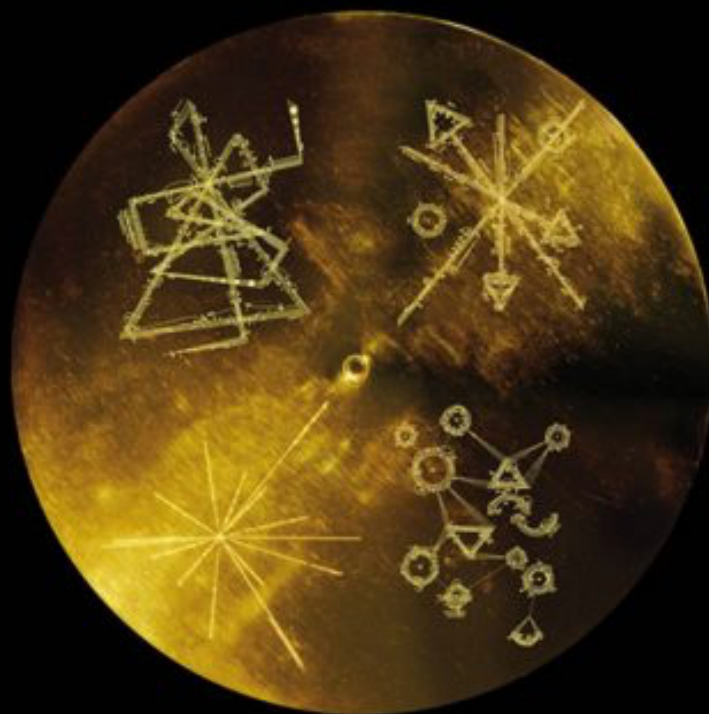
Apéndice

A continuación, un esquema de la estructura retórica o narrativa de *Recordatio*. (Página se refiere a la partitura):

COMPASES	ACCIÓN	TIEMPO	PÁGINA
1-10	DIÁLOGO	:37	1
	INTROSPECCIÓN MEMORIA		
10-180	<i>Quinteto de viento</i> (1959) <i>Trío de viento</i> (1960) <i>Epigrama</i> (1954) <i>Rondó</i> (1948) Ritmos cubanos	:38-7:30	7
180-269	VOZ/POEMA <i>Segundo cuarteto de cuerdas</i> Cinquillo Ritmos cubanos	7:31-14:00	46
256, 262	<i>Firma ADLV</i>		
270-450	INTROSPECCIÓN FUTURO <i>Homenagem</i> (1985-86) <i>Trío de viento</i> <i>Quinteto de viento</i> <i>Segundo cuarteto de viento</i> Cinquillo	14:00-21:30	73

EL OTRO TIEMPO
AURELIO DE LA VEGA
Y LA MÚSICA

THE OTHER TIME
AURELIO DE LA VEGA
AND MUSIC



ENRICO MARIO SANTÍ

ADVANA VIEJA

CONSIDERACIONES EN TORNO A LAS PARTITURAS GRÁFICAS DE AURELIO DE LA VEGA

Ángel Marrero

El mundo es un objeto simbólico

Gaius Sallustius Crispus

“**E**n el principio era el sonido, era el ritmo; la sustancia sonora es la materia prima del mundo”. Esta frase, tan bella como profunda, del etnomusicólogo alemán Marius Schneider, nos viene a la mente al enfrentarnos a la serie de hologramas, coloreados a mano, que constituyen las partituras gráficas del compositor Aurelio de la Vega, las que forman parte de la colección de la Biblioteca Friedheim de Música, de la Universidad de John Hopkins, en la ciudad de Baltimore, Maryland¹. La frase de Schneider indirectamente nos remite a la doctrina pitagórica de la “Armonía de las Esferas”, recogida por Jámblico:

Sirviéndose de un poder divino, inefable y difícil de comprender, Pitágoras aplicaba sus oídos y concentraba

su mente en la sublime sinfonía del universo, él sólo escuchando y entendiendo, según sus manifestaciones, la universal armonía y concierto de las esferas y de los astros que se mueven en ellas. Esta armonía produce una música más plena e intensa que la terrenal por el movimiento y revolución sumamente melodioso, bello y variado, producto de desiguales y muy diferentes sonidos, velocidades, volúmenes e intervalos. (*Vida Pitagórica*, XV. 65, pp.52–3)

No exageraba Pitágoras: el 13 de septiembre de 2013 la NASA, en una conferencia de prensa ofrecida por el físico Don Gurnett, anunciaba que después de años de estudios se había llegado a la conclusión de que el *Voyager 1* había captado, por primera vez, el sonido del espacio interestelar, la música de las esferas. Si aceptamos lo que nos explica Jámblico de que Pitágoras creía escuchar la armonía universal, y si tomamos en cuenta lo dicho por Marius Schneider, podríamos decir que tal armonía es el eco o la continuidad del primer sonido.

Si al principio era la sustancia sonora, es decir la música, y si “la música es —al decir de Claude Debussy— la aritmética de los sonidos”, siendo a su vez la aritmética la base que permite el desarrollo de la geometría (la cual es, como su etimología lo indica, la medida de la tierra, y por la aplicación de esta podríamos decir de

la materia), entonces las ideas hechas números son la razón aritmética que concretiza y revela la forma de los objetos dentro del espacio tiempo. Este proceso del tránsito de la idea a la materia por medio del razonamiento estructurado de la palabra (que en el caso de la aritmética se expresa por medio de otro alfabeto, otro sistema simbólico: el numérico), ocurre en un ámbito que no corresponde necesariamente al espacio-tiempo —una especie de espacio virtual que pudiéramos decir que es el lugar de donde los artistas sustraen la idea contemplada. Así lo explica el filósofo de Bohemia, Franz Xaver Niemetschek, en su tan debatida biografía de Mozart:

A su imaginación se presentaba la obra completa, que venía a él clara y vívidamente... en el calmado reposo de la noche, cuando ningún obstáculo entorpecía su alma... libre e independiente de toda preocupación, su espíritu podía elevarse en un osado vuelo a las más altas regiones del arte. (Niemetschek, Franz —1798—, *Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart, nach Originalquellen beschrieben*. pp. 54-5 *Mozart: The First Biography*).

Pero, ¿qué indicios en la serie de partituras gráficas del compositor Aurelio de la Vega nos permiten hacer uso de estos referentes? El primero es la estructura abierta de la música que permite diversas lecturas y por ende

interpretaciones *ad infinitum*. Estas composiciones, presentadas en las partituras gráficas a pesar de estar encerradas en medio de estructuras geométricas, no tienen límite de tiempo. El Infinito es esa dimensión por medio de la cual el Absoluto se revela sin límites, como ya lo presentía el filósofo Anaximandro de Mileto al enfrentarse al problema del *arjé* (*arché*), o sea, del *origen*, y el *ápeiron*, es decir, lo *infinito*.

El segundo es el uso del *cantus firmus*, que tiene su origen en la polifonía que se desarrolló a partir del canto llano como, por ejemplo, del Canto Gregoriano. Tanto el contexto sacro, donde se desarrolla este tipo de melodía, como la estructura misma del *cantus* remiten la obra al ámbito de lo trascendente.

El tercero es el referente pictórico, el suprematismo ruso originado por Kazimir Malevich, que en un acto conceptual colocó su *Cuadrado negro* precisamente en el lugar privilegiado que ocupa el ícono en la tradición ortodoxa rusa conocido como la “bella esquina roja”, la esquina brillante o la bella esquina (que en la tradición occidental equivaldría al lugar ocupado por el Sagrado Corazón, centro del hogar y del universo). A su vez la forma, en la representación del ícono, está creada a partir del concepto de la perspectiva invertida basada en las reflexiones de Plotino, y la relación entre el Uno y el Sol; es decir, la luz, que permitía la desmaterialización

de lo representado al eliminar la perspectiva tradicional. O sea, representar por medio de estas leyes la condición espiritual, tal y como lo demuestran en sus respectivos estudios Pável Floresnky, Erwing Panofsky and André Grabar, entre otros. Este es un principio que más tarde aplicarían algunos artistas en los inicios del siglo XX para la creación del cubismo, y que nos obligan a repensar el papel que juega Plotino y el ícono en su hermenéutica.

Una vez determinado el contexto, desde donde podemos realizar una posible lectura de los símbolos que aparecen en las partituras, podemos revisar las formas que las componen. No olvidemos que estamos frente a una serie de partituras gráficas que requieren de una elucidación, digamos, de una interpretación a partir de los elementos geométricos que la componen. Dado el contexto antes mencionado estas partituras se elevan a la categoría de símbolo. Apoyándonos en el criterio de Hans-Georg Gadamer, quien ha instrumentado en el pensamiento contemporáneo la posibilidad de una hermenéutica que incluya toda nuestra tradición, su obra *Verdad y método* nos recuerda lo siguiente: “Es la tiranía de los prejuicios ocultos lo que nos hace sordos a todo aquello que nos habla de la tradición”.

Si el artista, como afirma F. Niemetschek, intuye o accede a una visión que registra en su obra por medio de símbolos, entonces tratemos de interpretar estas

partituras a partir de los posibles significados de los elementos que las componen, siempre tomando en cuenta la polivalencia del signo, para poder llegar así a una posible interpretación razonada desde la coherencia simbólica que nos presenta la obra.

Acerquémonos a la idea recogida por Aurelio de la Vega en su visión músico-pictórica, delineada en la partitura nombrada *Andamar-Ramadna* que, como todas en la serie, rompe los límites establecidos entre la música y la pintura —límites tan bien definidos históricamente como los que se muestran en el *Chansonnier de Monsieur le Marquis de Laborde*, los cuales, estando en un mismo plano, jamás se unían.

De la Vega fusiona las dos artes hasta tal punto que uno se pregunta si las técnicas existentes al momento de la creación de la pieza no estaban del todo desarrolladas para recibir la complejidad requerida por estas composiciones pictóricas, algo parecido a lo que le sucedió a Mozart con el gran piano, para el que, ya sin saberlo, estaba componiendo. Es fácil imaginar en el escenario un holograma tridimensional en el que se mueven las formas geométricas mientras se interpreta la obra, o una instalación en una galería de arte donde se ejecute *at infinitum*, por medio de una programación digital, todas las posibilidades interpretativas de la obra.

Es precisamente este insistir en la vocación de trascender los límites establecidos por el espacio-tiempo (el espacio representado por el papel de la partitura y el tiempo por el signo que representa las notas musicales), lo que nos da razones para una hermenéutica, una interpretación que apunta a lo trascendental, como lo señaló Kant en su momento.

De la Vega ha nombrado esta partitura, que hoy analizamos, *Andamar-Ramadna*. La primera palabra de este palíndromo, es decir, frase que se puede leer de igual manera hacia adelante que hacia atrás, es Andamar, palabra que sintetiza la frase “andar sobre el mar” –frase que nos recuerda el momento justo antes de la creación: “El espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas”. La segunda palabra es Ramadna, consiguientemente el reflejo de quien anda sobre el mar. No es casual entonces que encontremos una duplicación tanto del círculo como del rectángulo equilátero, conjuntamente con algunas variantes de esas formas, pues ambas estructuras están relacionadas con la representación de la divinidad, por las características que constituyen sus formas. Es como una duplicación que nos hace una sutil referencia al reflejo que produce un objeto en las aguas. Además, el compositor representa las formas geométricas con las típicas irregularidades con las que se representan las

formas reflejadas en las aguas en movimiento, pero de manera abstracta.

Tratemos primero el círculo. Su propia estructura fue lo que ha permitido por siglos el uso del mismo para representar la divinidad. El círculo está formado por una circunferencia, y esta, a su vez, por sucesivos puntos, siendo la misma la suma de los puntos consecutivos que configuran el anillo, que está, a su vez, siempre equidistante del centro, convirtiéndola así en una metáfora perfecta de la relación del individuo (los infinitos puntos que conforman la circunferencia) con el Ser Supremo (el centro). No olvidemos que toda línea es una sucesión de puntos. Muchas culturas vieron en la interrelación de estos puntos, una metáfora de la relación entre el centro y el origen.

En Occidente, al origen, al *arché*, los filósofos griegos le dieron atribuciones divinas; es por eso que con esta relación –si se quiere decir poética, que convierte el pensamiento en materia– se nos revela más tarde el círculo como signo que se concreta en el devenir de la historia. Así descubrirá en su centro, en su origen, y en su *arché* en el Logos, el Verbo encarnado, tal como se expresa con la llegada del cristianismo, específicamente a través de la interpretación que de este se hizo dentro del platonismo cristiano.

Existe también una relación entre el perímetro — que como toda línea está formado por puntos consecutivos— y los individuos insertados en la realidad contenida en el infinito, o sea, el *ápeiron*. Por otro lado, hay que señalar la correspondencia existente entre el círculo, la circunferencia y la luz, puesto que esta forma tiene su origen en el halo, que es un fenómeno meteorológico que produce un efecto óptico causado por partículas de hielo en suspensión en la tropósfera (la capa de la atmósfera que está en contacto con la superficie de la Tierra). No olvidemos que el halo es el signo colocado sobre los santos para significar que han sido asumidos por la divinidad, y que en la antigüedad clásica se colocaba sobre los iluminados, como lo describe Homero en la *Iliada* (v.4, xviii. 203)

La otra figura geométrica que encontramos en *Andamar-Ramadna* es el triángulo equilátero, de cuya importancia dio cuenta Newton en su *Principia Mathematica*. Sus proporciones le otorgan un lugar privilegiado dentro de las matemáticas de proporciones ideales, pues las leyes de estas conforman el más alto concepto de la verdad absoluta, algo que se intuye en la *tetraktys*, que era de central importancia para el culto pitagórico. Como lo recuerda Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, esta forma está relacionada con la Trinidad, y, a la vez, con el número 3 que resume en el triángulo equilátero el pasado, el presente y el porvenir; así como el cuerpo,

el alma y el espíritu. Asimismo deben considerarse las tres funciones esenciales del hombre reflejadas simbólicamente en esta importante figura geométrica: la conservación, simbolizada por la continuidad de los puntos que forman la línea horizontal; la reproducción, simbolizada por los respectivos lados del triángulo; y la espiritualización, cuyo símbolo es el vértice, el punto donde se unen.

Debemos tomar también en cuenta que el triángulo equilátero, apuntando hacia arriba, significa estabilidad, como la forma misma lo sugiere. Conviene recordar que este triángulo viene a ser la base de muchas construcciones primitivas, así como la de esa otra misteriosa forma que es la pirámide. La intersección de dos triángulos equiláteros fue la base para la construcción del Partenón. La inversión del punto de convergencia significa la interacción de la divinidad con la materia y, por ello, su relación – tal y como se representan, incluidos dentro de la forma piramidal, los sólidos platónicos– con el agua primigenia, elemento primordial de la vida y símbolo originario de la humanidad. Esto es algo que está representado en la partitura gráfica en cuestión, aun cuando las figuras estén separadas para inferir la discontinuidad de la imagen en el reflejo del agua, pero la similitud de color nos sugiere que es la misma forma, es decir su reflejo invertido.

Contribuye a descifrar lo signado en la partitura gráfica *Andamar-Ramanda* dos textos escogidos para ser, el primero, cantado y el segundo, recitado dentro de las múltiples posibilidades interpretativas de la pieza. Ambos hacen alusión al origen (no al universal, sino al particular) del artista. No por ello dejan de apuntar indirectamente hacia el *arché*, hacia el origen universal y hacia el origen del artista, que aquí, de alguna manera, coinciden a través de la poética que descubrimos en la idea signada en la polisemia del signo que construyen las palabras.

En uno de los textos, el compositor hace uso de la intertextualidad a través de un fragmento de la canción *La Paloma*, de Sebastián de Iradier Salverri, tomando específicamente la primera estrofa –estrofa originaria que de una manera sutil hace alusión al origen de De la Vega al mencionar su ciudad natal, a la vez que a su exilio, cuando en el intertexto escogido dice:

*Cuando salí de La Habana,
¡válgame Dios!
Nadie me ha visto salir
si no fui yo.
Y una linda Guachinanga
sí, allá voy yo,
que se vino tras de mí,
¡que sí, señor!*

El otro texto es parte de un poema del compositor donde pronto descubrimos la poética del origen:

De vez en cuando la sombra amable, luminosa, verdiazul se levanta en el empinado y vasto silencio de los recuerdos; aquella montaña de luz cambiante, aquel valle de mágicos insectos, aquellas costas de arenas en polvo, aquellos sensuales ondulamientos vegetales de gentil azucaramiento, abren sus ramos de ocaso renovados en palomas y descubren la ilusión de cada día.

En ambos textos aparece de manera implícita el agua, aunque no se haga mención de ella. En el caso de *La Paloma* hay que recordar que la única manera de salir de La Habana en tiempos de Iradier era por barco, es decir, por agua. Por otro lado De la Vega, en su frase *aquellas costas de arenas*, trae a la mente el agua como límite.

No podemos dejar de tomar en cuenta el uso del color, que amerita por su complejidad un estudio por separado, pero baste anotar que el triángulo equilátero está coloreado con difuminaciones que van del naranja al amarillo, creando una sensación metálica que recuerda al oro. De más está señalar la relación existente entre el oro y la representación de lo divino, entre otras muchas cosas, por su interacción simbólica

con el sol y por su durabilidad, la cual se relaciona simbólicamente con la inmortalidad y lo eterno. Lo mismo sucede con la circunferencia más grande, colocada en la parte superior, cuya mitad es “dorada” y la otra coloreada de color púrpura, que hace alusión a la realeza a la vez que a la pasión por medio de la clámide colocada al presentar a eccehomo. Aquí el color tiene como base, por un lado, el rojo (el amor, la pasión) y por el otro el azul (lo celestial, la verdad, lo trascendente). Curiosamente, en la parte inferior de la partitura, hay una semicircunferencia supravversa coloreada de púrpura. Otro color que se destaca es el verde, que hace referencia a la renovación, a la fertilidad, a la vida, y que colorea dos semicircunferencias, una supravversa y una infravversa, que están en proceso de acoplarse o desacoplarse –haciendo así una doble referencia a la vida y al horizonte, a la continuidad y al futuro– y que de alguna manera sirven para marcar el límite imaginario –ese “horizonte” entre el plano superior y el inferior. Como hemos visto, estos colores, en su simbología, podrían colocarse dentro del contexto interpretativo hasta ahora presentado.

Tomando en consideración la condición simbólica de los sueños y de la poesía, podríamos deducir que estamos frente a una construcción poética de múltiples niveles, tanto desde el punto de vista conceptual como del musical y del visual. Por ello, nos aventuramos a decir

que nos encontramos frente a una representación del proceso de materialización de la idea por medio de la palabra, y como toda palabra es sonido, la música está revelada en los signos. Esto nos remite a la sentencia de Marius Schneider “En el principio era el sonido, era el ritmo; la sustancia sonora es la materia prima del mundo”. La palabra, en este caso específico, tiene dos alfabetos: por un lado, las notas que recogen una estructuración del tiempo en forma de música; y, por el otro, las figuras geométricas que toman categoría de símbolos, cuyos significados revelan la forma misma del color y de su simbología.

Esta materialización, como lo demuestra la colocación de los elementos en *Andamar-Ramadna*, recuerda de manera indirecta un palíndromo; en este caso de manera visual, es decir, como una imagen reproducida frente a un espejo. Curiosamente, la imagen superior no está reflejada con exactitud en lo que pudiéramos llamar el cuadrante inferior: es como una variación de la imagen opuesta, cosa que nos hace pensar que lo que está representado es el momento de la creación, primero por la alusión a ese instante en el título de la obra (*Andamar*), que como hemos dicho anteriormente recuerda la frase “El espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas”, y segundo porque la cantidad de elementos que se nos presentan son seis, los días de la creación, a los que hay que añadir que para los

neoplatónicos el 6 era el número perfecto, la suma y el producto de sus partes, pues se formaba sumando $1+2+3$ o multiplicando $1 \times 2 \times 3$.

Hay algo más que relaciona los elementos superiores a los inferiores en *Andamar-Ramadna*, y es el número 7, suma de los elementos en el cuadrante inferior, símbolo de la sabiduría. El 7, además, es el día del descanso, producto de la suma del 3 (la Trinidad,) y el 4 (la materia), que es la descripción numérica de lo creado (la creación del mundo invisible simbolizada por el 3 y la del mundo visible por el 4). Es decir que el número de elementos que se nos presentan son el indicio de una creación. Estamos, pues, frente a una narrativa del proceso creador mismo en el justo momento en que la idea, hecha signo en la palabra, comienza a tomar forma, y es el momento en que la idea comienza a ser materia. Esto se percibe de manera especial por medio de la música, que es en sí misma una narrativa del proceso creador registrado en signos –es decir notas–, pero que en este caso es la creación del compositor.

Entonces, lo visto o intuitivo es a la vez la creación arquetípica y la creación individual del artista; es el *arché* de la creación originaria, a la vez que uno de los infinitos puntos que este abarca: el *áperion*, la obra de De la Vega.

En un mundo postmoderno que ha abrazado el pensamiento deconstructivista de Jacques Derrida, en el que nos hemos entregado a la angustiada fragmentación del fragmento (valga la redundancia), se nos niega la oportunidad de un diálogo con nuestro pasado, impidiendo la posibilidad de una interpretación totalizadora que nos devuelva la certeza de una realidad comprensible. Encontrar una obra moderna que facilite una exégesis holística, totalizadora, nos devuelve la posibilidad de contemplar la bondad, la belleza y la verdad. Es decir, de recuperar los elementos trascendentales y, con ellos, la posibilidad de una *paideia*, de una educación, de una cultura. Así podríamos unirnos a Joaquín Torres García, ese otro amante de las geometrías, y con él decir:

Esta es la tradición del civilizado, del hombre de la geometría, del hombre de la armonía, porque ha comprendido (porque sabe) que si lo fijo es la ley, la vida es movimiento (el desequilibrio que quiere equilibrarse, la polarización, la identidad de los contrarios; ya lo hemos estudiado)... Y esa idea del hombre, tanto la realice en un templo como en una vida (porque todo es conjunto ordenado; idea que se llamó clásica), es Egipto, [es] Grecia o [es] Bizancio.

Y otro arte que no esté en esta elevación, y esta profundidad y en este equilibrio, no creo que merezca

el nombre de tal, como tampoco un vivir desorbitado, porque vivir es cuando se vive en eso, [en lo] universal ².

Notas

¹ Copias múltiples de estas partituras, cada vez coloreadas de modo distinto, existen en la Colección Moldenhauer de la Universidad de Harvard, en la Biblioteca de Música de Eastman School of Music (Rochester, New York) y en la Biblioteca del Congreso (Washington, D.C.)

² La puntuación en el texto de Torres García ha sido ligeramente alterada para su mejor comprensión

Glendale, California, febrero de 2015

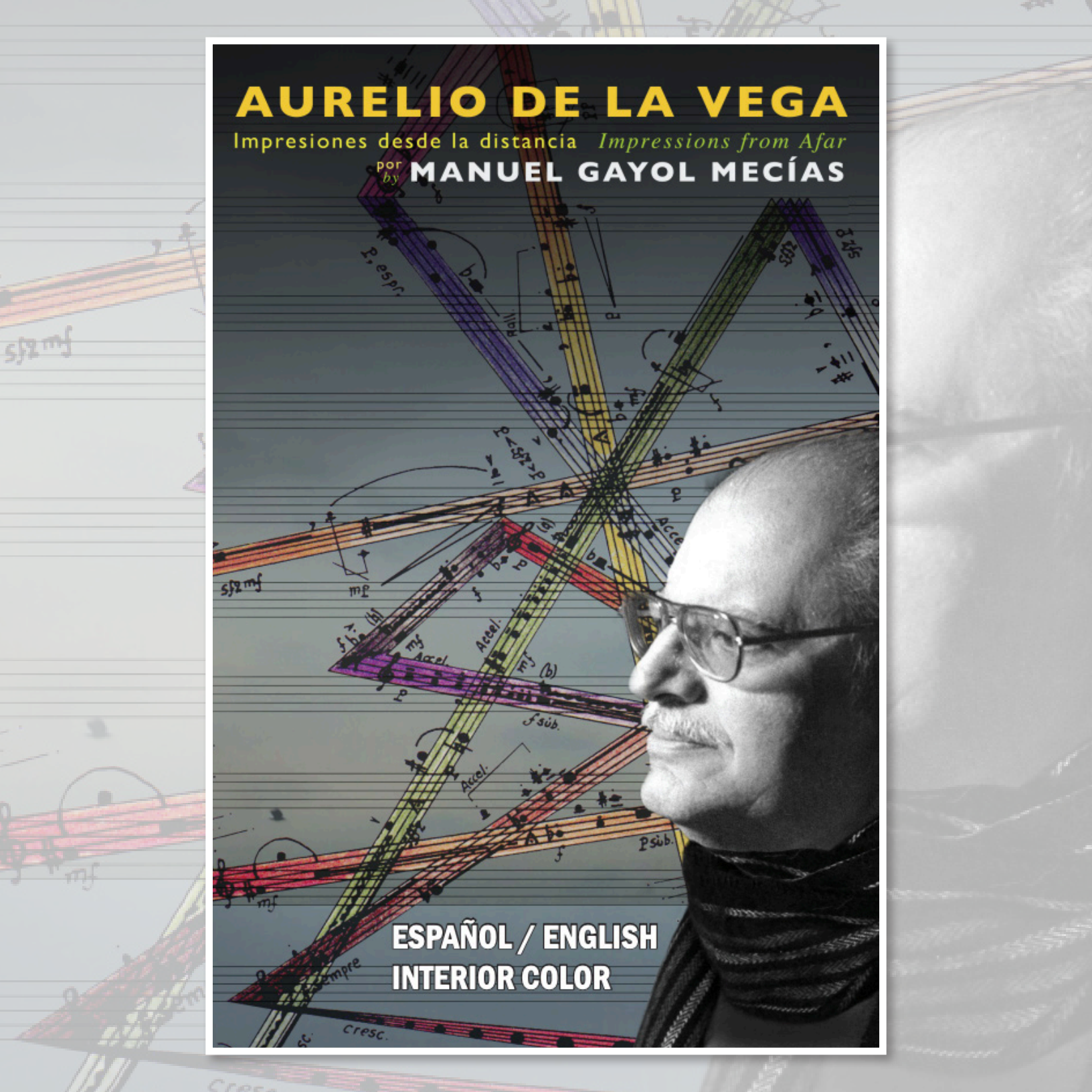
AURELIO DE LA VEGA

Impresiones desde la distancia *Impressions from Afar*

por
by

MANUEL GAYOL MECÍAS

ESPAÑOL / ENGLISH
INTERIOR COLOR



UN NUEVO LIBRO SOBRE LA DIMENSIÓN MUSICAL DEL COMPOSITOR AURELIO DE LA VEGA

Jesús Hernández Cuéllar

El destacado escritor cubano Manuel Gayol Mecías ha sorprendido a sus lectores con un nuevo libro: *Aurelio de la Vega: Impresiones desde la distancia*. Es un texto sobre uno de los compositores más sobresalientes de la música culta a lo largo de gran parte del siglo XX y el siglo XXI. Al final de esta obra, Gayol Mecías no se pudo apartar de la tarea de hacer una comparación entre las figuras de De la Vega y del gran poeta, novelista y ensayista José Lezama Lima, en el marco de la cultura cubana.

De la Vega, también ensayista y conferencista, salió de Cuba en 1959 y mientras componía obras de alcance internacional enseñaba en la Facultad de Música de la universidad Cal State Northridge en California, universidad de la cual se retiró con el título de Profesor

Emérito Distinguido. También ha sido acreedor del Friedheim Award del Centro Kennedy para las Artes Escénicas y ha sido nominado cuatro veces al Grammy Latino, tres de ellas en la categoría de Mejor Composición Clásica Contemporánea y una vez en la de Mejor Álbum Clásico.

El compositor nació en La Habana en noviembre de 1925 y sus primeras composiciones, *Tres preludios* y *La fuente infinita*, datan de 1944. Entre las obras más destacadas de su copiosa labor se encuentran *Leyenda del Ariel Criollo* (1953), *Intrata* (1972), *El cuadrado infinito*, *Andamar-Ramadana* y *El laberinto mágico*, estas últimas estrenadas en 1975. Diez años después, sin detener su actividad creativa, recibió la beca Fullbright Fellowship y enseñó en la Universidad de Río de Janeiro, Brasil. También en 1985 fue elegido vicepresidente de la Webern International Society. La lista de los premios y reconocimientos nacionales de Estados Unidos e internacionales que De la Vega ha recibido es enorme. En 2014, el cineasta Camilo Vila realizó el documental *Aurelio: Rebel with a Cause (Aurelio: Rebelde con causa)*, el cual fue narrado por el actor Andy García. La ficha biográfica del compositor se encuentra también en las enciclopedias musicales norteamericanas *Contemporary Composers*, que presenta a los 500 compositores más importantes de nuestra época, y *The New Grove Dictionary of American*

Music. En el año 2000, la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos incluyó su obra *El laberinto mágico* en el libro de 732 páginas *Music History from Primary Sources*.

Por la importancia de este libro sobre una de las figuras más destacadas de la cultura de Cuba y Estados Unidos, entrevisté a su autor, Gayol Mecías.

Jesús Hernández Cuellar (JHC)- ¿Cuál es el objetivo de este libro sobre Aurelio de la Vega, en el que también se establece un paralelismo entre De la Vega y José Lezama Lima?

Manuel Gayol Mecías (MGM)- Ante todo, debo aclarar que este no es un libro sobre José Lezama Lima y Aurelio de la Vega, sino un libro acerca de este último excepcional compositor de música culta. Lo que sucede —y naturalmente, para mí no deja de ser un hecho feliz— es que el ensayo final del volumen viene a ser un largo texto de análisis comparativo entre Lezama Lima y De la Vega, y a los que han tenido el libro hasta ahora les ha llamado la atención el trabajo sobre estas dos figuras, porque es el más extenso.

El volumen consta también de un magnífico prefacio del Dr. Eduardo Lolo, a quien agradezco porque lo hizo con toda su sinceridad de excelente ensayista, y asimismo porque el libro ha sido publicado por la

Editorial de la Academia de Historia de Cuba en el Exilio, Corp., en coordinación con mi casa editora, que es Palabra Abierta Ediciones. Aparte del prefacio, los otros trabajos en el libro son mi prólogo, siempre necesario; un artículo crítico sobre el formidable documental que hizo el cineasta Camilo Vila acerca de Aurelio; una entrevista que le realicé a nuestro compositor y que tiempo atrás la había publicado en mi revista *Palabra Abierta*; un ensayo en el que relaciono algunas obras de Aurelio con la música de las esferas, porque así lo sentí cuando escuché esos sonidos estelares. Siento que la música dodecafónica suya anda muy bien entre los sonidos que hacen la rotación de algunos planetas. Y esto viene desde Pitágoras y sus discípulos. La escuela pitagórica siempre insistió en que la música nos llega desde el universo. Y esto, además de histórico, es realmente genial hoy en día. Y bueno, el ensayo final es del que habíamos empezado hablando, el análisis comparativo entre José Lezama Lima y Aurelio de la Vega. Aquí me importó y me encantó muchísimo darme cuenta de cómo “lo poético” es tanto para la literatura (fundamentalmente la poesía) como para la música (las buenas canciones trovadorescas, por ejemplo, pero para mí, esencialmente, la música clásica).

Creo que esto fue una digresión necesaria. Dicho esto, ahora respondo a tu pregunta:

Por una parte, que creo es fundamental, el libro tiene el sentido general de tratar de recuperar la verdadera historia de los casos Lezama Lima y De la Vega, que desde hace 62 años han sido escamoteados por la dictadura castrista, y en esta línea me propuse cumplir también con mi condición de miembro de la Academia de Historia de Cuba en el Exilio, que tiene esta misión como objetivo principal cada vez que se toque un tema histórico de la Isla.

En este caso específico de Aurelio de la Vega y José Lezama Lima, ambos son, como bien dices, gigantescas figuras de la cultura cubana (Lezama en la literatura y Aurelio en la música clásica) y los dos conforman un aspecto muy trascendental de la historiografía literaria y musical de Cuba, en la que hay que insistir, todo lo que podamos, en el hecho de cómo realmente fueron las cosas en relación con ellos o con cualesquiera otras figuras, temas o aspectos de lo que ha ocurrido en Cuba desde 1959 y mientras dure ese régimen en el poder. Y es imprescindible decir las cosas cómo fueron, y aun cuando otros hayan puesto ya esas verdades en la palestra, y hasta mejor de lo que he podido hacerlo yo. De todas formas, a mí se me hace necesario insistir en cómo realmente sucedieron los hechos.

Desde esta perspectiva, mi libro intenta no solo insistir, como ya dije, en los eventos sucedidos a uno

y otro, sino asimismo en encontrar las coincidencias y diferencias entre Lezama Lima y De la Vega, explorar esa zona umbral entre lo poético de un poeta y narrador, y lo poético de un compositor de música clásica. El hecho, en extremo interesante, de cómo funcionan las mentes de un poeta extraordinario y la de otro poeta que nos habla con sonidos, y de qué manera pueden encontrarse esos vasos comunicantes, esos hilos ocultos, esas coincidencias geniales, entre dos creadores, a pesar de estar situados en diferentes campos de la creación. Aquí me gustaría recomendar al lector el libro del famoso neuropsiquiatra (ya fallecido) Oliver Sacks, titulado *Musicofilia*.

De la Vega coincide con José Lezama Lima en muchas cosas; en otras, por supuesto, como ya he dicho, difieren. Aquí solo voy a manifestarte una de las más estrechas vinculaciones entre ambos creadores (incluso, sin haberse conocido personalmente), y es la búsqueda de la universalidad, o sea poner a Cuba en el tapete del mundo. Lezama siempre quiso que el mundo se reflejara en la cultura de Cuba, pero también que las raíces literarias y artísticas de la ínsula reverberaran y destellaran en el mundo. De aquí, los mitos, las leyendas, lo ficcionable de los hechos históricos eruditos, el hermetismo barroco, la imaginación en gran apariencia descabellada, lo local cubano, la flora y la fauna, etc. De aquí también la diversidad del grupo Orígenes. Por su

parte, Aurelio de la Vega insistió siempre en la necesidad de lo universal hacia Cuba; por ello mismo indagó en Beethoven, en Brahms, en Mahler, en Szymanowski, en Shoenberg y en Berg, y en muchos más, por su puesto. Por darte un ejemplo, él quería que la música cubana se fusionara con “otras de carácter universal”. De alguna manera, en ambos se podía percibir el sentimiento martiano de “injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser nuestras republicas”.

JHC- ¿Cómo surgió esta idea, tomando en cuenta que hablamos de figuras que proceden de dos disciplinas aparentemente distintas, como son la música y la literatura?

MGM- Bueno, esta idea del libro surgió porque yo había venido escribiendo algunos ensayos sueltos sobre Aurelio y sus composiciones, me fui alimentando durante un tiempo de los conciertos que daba el Coro Verdi (The Verdi Chorus), dirigido por Anne Marie Ketchum de la Vega, su esposa, y me fui compenetrando a nivel intuitivo con esa majestuosa atmósfera que me ofrecía el Coro, con sus sopranos, *mezzosopranos*, tenores, barítonos y bajos magníficos en interpretaciones de grandes compositores italianos, franceses, alemanes y rusos. Pongo, como ejemplo, las actuaciones del Coro Verdi en la primavera de 2019, que se titularon *L'Amore et la Vita*, en las que pude escuchar

extractos de las óperas *The Elixir of Love*, *The Daughter of the Regiment*, *Lakm*, *La Rondine*, y muchas más en conciertos de otras temporadas. Entonces un día, hablando con Aurelio sobre Lezama Lima, salió en la conversación la posibilidad de un análisis comparativo, y le dije que no sabía cuándo y no le prometía nada, pero que iba a indagar, a recopilar datos sobre Lezama y él, y que le avisaría. Al cabo de un tiempo (yo llevaba alrededor de cuatro años y medio escribiendo textos sobre Aurelio) y me di cuenta de que con esos textos podía organizar un libro sobre él y su música. Le hablé de la idea y me pidió ver los trabajos en su conjunto, se los envié y al cabo de unos días me llamó y me contagió de su entusiasmo. De hecho, me dijo: “Vamos a hacer el libro, yo lo voy a traducir al inglés”, y al tiempo de medio año más, me mandó la traducción, pero que en realidad era su versión libre de mis textos. Y quedé fascinado. Ello para mí fue una demostración más de su espíritu creador, su dinamismo y su fuerza, elementos todos vivos aún al cumplir los 95 años de edad.

En realidad, el sentido de “lo poético” une a la literatura y la música. Ya mencioné a Sacks y su libro *Musicofilia*. Pero asimismo Octavio Paz lo define muy bien cuando dice: “El poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son más que correspondencias, ecos, de la armonía universal”.

JHC- Es bien conocido que tanto De la Vega, por muchos años, como Lezama Lima, durante largos períodos, fueron ignorados por la cultura oficial cubana. ¿Por qué ocurrió esa inaceptable cancelación de ambos creadores?

MGM- Lo has dicho muy bien, Jesús: “inaceptable cancelación”. Es “inaceptable” porque los ataques, censuras y congelamiento a escritores que permanecieron y han permanecido en Cuba son hechos abominables, acciones que fueron y son dirigidas contra seres que quedan aislados, convertidos en aparatos parlantes, humanos sensibles que son violentados por una represión psicológica y social, por una ignominia que se hace pública, y que se transforma en fenómeno social abyecto, debido a que involucra a los creadores con funcionarios y hasta con buena parte del pueblo. Todo esto rompe el valor de los derechos humanos.

El caso del “elitista anticubano De La Vega” (como oficialmente le llamaban los señores castristas a nuestro compositor) fue un poco diferente. Como Aurelio emigró a Los Ángeles, el régimen no pudo patlearlo en Cuba, y los organismos oficiales adecuados se han encargado desde lejos de tratar de interferir con su carrera musical ascendente por diversos medios. Aparte, desde luego,

de aplicarle el sistema estalinista de borrar su nombre y existencia de todo el canon cubano.

Y es “cancelación” porque los seres humanos para el régimen castrista son simplemente números. En el caso de una persona, esta tiene que estar “dentro de la ‘Revolución’ y nunca fuera de ella”; para los dirigentes y fanáticos “revolucionarios”; cualquier persona se puede quitar y poner en el tablero de la vida como si nada. Los creadores, en este caso, tienen que estar en función de la idea revolucionaria. Los poemas tienen que ser claros, defensores de la causa o de los conceptos que ella prodiga, deben ser coloquiales, con metáforas que son válidas únicamente si su sentido es muy realista y si hasta el significado es cercano a las consignas. Así, la música, aun cuando de por sí sea abstracta, no puede ser sino nacionalista, local, o música extranjera que entre al país con un sello ideológico que proyecte una cultura “revolucionaria”, una cultura de la “nueva” realidad. Nada de estas “cualidades” encontró el régimen castrista en Lezama Lima o en De la Vega.

Encontraron, eso sí, la creación independiente, el afán por la diversidad y la unidad, por lo universal en lo cubano; encontraron el hermetismo barroco de la letra y el sonido, el deseo de revolucionar de verdad la música y las letras. Encontraron la libertad de expresión, la resistencia y la proyección de una cultura sobre la

base de lo nuevo y de un lenguaje y sonidos herméticos que hacían pensar y sentir con legítima autenticidad.

JHC- ¿Cómo crees que tomarán este texto tuyo los comisarios de la cultura en La Habana?

MGM- Pues imagínate, espero lo peor. He intentado decir las cosas como realmente pasaron (y pasan) en la relación entre la dictadura y estos dos ingentes creadores de la música y las letras. En Cuba, mientras la dictadura esté viva, aun cuando esté agonizando, nunca dejará que mi libro circule públicamente. De eso estoy muy seguro. Sin embargo, aspiro a que de alguna manera se lea allí, aunque sea a retazos, a trozos de párrafos y capítulos. Pero también algo bueno para mi libro es que muchos cubanos fuera de la Isla lo podrán leer en libertad, criticarlo y debatirlo. Ellos, los comisarios políticos, podrán decirme lo que quieran, eso no me importa en lo más mínimo. Además, ¿qué puedo hacer sino contar la verdad como han sido las cosas? En esto Aurelio y yo somos una misma página a dos manos, y coincidimos enteramente en que toda verdad es un mar de amargura para los fanáticos.

JHC- ¿Cómo lo tomarán los círculos intelectuales de la Isla, que no forman parte necesariamente del oficialismo cultural?

MGM- Bueno, aquí voy a hacer una aclaración, y es que yo no soy ni músico ni musicólogo. Creo que estoy un poco cercano a la poesía, pero fundamentalmente a “lo poético”, que es por lo que me atrevo a entrar en distintas dimensiones. Lo que sí creo que soy es un ser sensible, como muchos seres humanos que somos capaces de valorar una obra musical desde una perspectiva poética, y esto si sale bien, modestia aparte, como creo que ha pasado con mi libro, pues bienvenido sea. Seré feliz.

Quizás algunos me quieran echar en cara que me he metido en un campominado, sin mirar las consecuencias, porque no soy crítico ni especialista en música clásica. Pero todo proyecto, y toda obra, no están exentos de riesgos. Los escritores siempre estamos caminando sobre el filo de una navaja; estaríamos, probablemente, como el “mulo ante el abismo” de Lezama Lima. Pero la crítica peor podría ser de parte de los musicólogos, o de aquellos que son compositores ya reconocidos, tanto de música clásica como de la popular cubana. Hay conceptos que pueden ser polémicos, como, por ejemplo, diríamos, el nacionalismo musical; el porqué se conoce más a Cuba por la música popular que por la clásica; si los compositores de la alta música debieron o no —me refiero ya en toda la historiografía de la música cubana— politizar la música. Y, en fin, nada de esto me es ajeno.

Lo fundamental es que al maestro Aurelio de la Vega y a su esposa Anne Marie Ketchum, directora del Coro Verdi de Los Ángeles, le gustaron mis ensayos y se dieron a la tarea de traducirlos. Entre Aurelio y yo estuvimos unos tres o cuatro meses ocupados de una manera obsesiva, se podría decir, en arreglar una enorme cantidad de errores técnicos en el pase de los programas Word a PDF. Ahí están en Amazon, en dos tipos de libros, uno

en blanco y negro y otro en color, con unas 53 fotos de Aurelio y de Lezama, con el apoyo y colaboración asimismo de Alexandria Library Publishing House, del editor Modesto Arocha.

Ojalá estos ensayos tengan una escalera en ascenso; para mí, la tienen.



Northridge, enero 11 de 2021

Mi muy querido y admirado Manuel:

Aunque no podemos celebrar como es debido el nacimiento y bautismo de su espléndido libro Aurelio de la Vega - Impresiones desde la distancia quiero, muy de veras, darle unas telúricas gracias por el gran homenaje que para mí resulta el mismo.

Pero lo más importante no es su hermoso testimonio en lo que representa personalmente de halagador, si no que lo conmovedor es lo que significa como obra creativa basada en un personaje de ocasión. O sea los valores históricos de su ponencia, descubriendo con el bello estilo poético que define su creatividad la parte de la historia de un país que es poco conocida, promueve lo que es motivo de regocijo. Yo, por ello, lo felicito. En particular, aplaudo largamente el distintivo acierto del paralelo Lezama-De la Vega, hecho que el tiempo esperaba ya impaciente. ¡Bravo, Manuel, por esta nueva hazaña inventiva!

Un gran, fuerte y cálido abrazo,



- Aurelio de la Vega

EL MAGNÍFICO

Armando Añel

El músico, ensayista y conferencista Aurelio de la Vega es una de las figuras más relevantes de la cultura cubana en los últimos dos siglos. A propósito de su vida y obra, el escritor e investigador Manuel Gayol Mecías terminó recientemente *Aurelio de la Vega: Impresiones desde la distancia*, libro imprescindible que ya puede adquirirse en Amazon.

A partir de este volumen clave sobre un exponente clave de la música y la cultura contemporáneas, tuve el privilegio de entrevistar a Aurelio pocas semanas antes de su fallecimiento:

Armando Añel (AA)- Usted ha dicho, y lo cito: “La naturaleza de mi música soy yo mismo”. ¿Y quién es usted mismo? ¿Qué opina de la naturaleza de Aurelio de la Vega?

Aurelio de la Vega (AV)- Yo soy un compositor cubano-americano, con 95 años ya vividos, y cuyo nombre

completo es: Señor Doctor Don Aurelio Ernesto Ramón de la Vega Palacio. Toda mi música es del género clásico —ese tipo de música que otros llaman “culto, serio, de arte”. Creo que he mantenido una postura decente frente a la vida, y esa misma postura la deposito, junto con honestidad, en mi música.

La naturaleza de Aurelio de la Vega es muy compleja, como la de todo creador de arte, y puede basarse en una historia que comienza a ser consciente alrededor de los catorce años, cuando escribe su primera obra musical. Desde esa época en adelante hay lecturas ávidas, amor por la pintura (que practica en forma concreta por unos años), incursiones en la filosofía, carrera universitaria de abogacía, doctorado en música, viajes, crecientes audiciones de sus obras, ofrece conferencias, recibe comisiones y crea nuevas obras, sufre el impacto de la muerte de su primera esposa, Sara Lequerica, pianista, con quien se había casado a los 21 años, y la alegría de su segundo matrimonio con la soprano norteamericana Anne Marie Ketchum. Todo es disfrute cómodo en el hermoso patio de su casa en Northridge, con amigos, oyendo el bello correr de la fuente italiana que Anne Marie insistió en instalar.

Soy un hombre cubano, exuberante en los gestos, gozador de un buen habano, parlante de voz alta, capaz de grandes risas, deseoso de oír un buen chiste,

rápido en darle a su mujer, en público, un gran beso. Soy al mismo tiempo un hombre alemán: necesito a mi alrededor el más estricto orden, compongo música para la mente, para el raciocinio vital, para el desarrollo espiritual, no para el menear de caderas y nalgas. Soy también un hombre italiano: amo intensamente la belleza —de plumas de fuente de vibrantes resinas a un cuadro, a una mujer, a un anillo, a unos cubiertos de mesa. Amo igualmente la etiqueta de una botella de vino, un nuevo collar en el cuello de mi esposa, una flor lozana en mi jardín.

En una palabra: Aurelio de la Vega me parece magnífico.

AA- ¿Cómo se produce su salida de Cuba y cuánto se adapta al exilio, profesional y humanamente, durante los primeros años?

AV- Mi salida de Cuba, por fortuna, se produce en 1957, año y medio antes de la toma de poder por los piratas marxistas que llegaron a la Isla sufrida. Yo era Asesor de Música del Instituto Nacional de Cultura, Vice-Presidente de la Orquesta Filarmónica de La Habana y Profesor de la Universidad de Oriente. La Filarmónica había suspendido sus conciertos debido a la atmósfera tensa y atemorizante por la que pasaba el país, las universidades estaban cerradas, y mi jefe en el Instituto de Cultura, el doctor Guillermo de Zéndegui, de quien

yo era gran amigo, creyendo que yo no andaba muy bien de la cabeza por abandonar Cuba, se resignaba.

Me vine a California, donde tenía mis amigos y un buen escenario musical. En ese año y medio que duró mi escapada californiana, terminé mi Cuarteto en Cinco Movimientos In Memoriam Alban Berg, una de las obras más importantes de mi canon musical. El primero de enero de 1959 toman posesión del país las huestes guerrilleras, y Fidel Castro es el gran ganador y amo. A la semana abren las universidades y me mandan a buscar. Por si acaso, antes del regreso a Cuba, firmé contrato con la prestigiosa Universidad del Sur de California, donde profesé brevemente.

En Rancho Boyeros bajamos la escalinata del avión el 14 de febrero de 1959. Un mar verde-olivo, con bandanas de balas y rosarios colgando alrededor del cuello, y metralletas y rifles al por mayor llenando las manos, nos esperaba. El Instituto Nacional de Cultura y la Orquesta Filarmónica habían desaparecido. Las primeras luces preocupantes se encendieron en mi cerebro. Luego vinieron el infarto de mi padre, el despojo de las propiedades de mi madre, los pocos días en Santiago de Cuba, adonde había ido para a reabrir el curso universitario. Allí sufrí la vejación de una misteriosa acusación política, que me privó de empleo y sueldo y me confinó por un mes a mi apartamento bajo arresto

domiciliario. Cuando los mismos personajes académicos de la grotesca comedia kafkiana, que me habían cortado el empleo y encerrado en mi domicilio santiaguero como delincuente, me anunciaron en mayo del 59, con sonrisas hipocritonas, que todo estaba aclarado y que podía regresar a mis clases, presenté mi renuncia con lágrimas internas y supe que debía abandonar el país. Poco me imaginaba que nunca más vería a mi patria y que dejaría enterrados en pleno Miramar todos mis recuerdos de adolescencia, de juventud y de madurez, que incluían toda mi presencia musical creativa. Me dolía dejar la Universidad de Oriente, donde habíamos creado la primera carrera musical universitaria de Cuba y la segunda de toda América Latina. Sólo la Universidad argentina de Tucumán nos había precedido. Pronto el hecho de mi creación de una Licenciatura y de un Doctorado en Música sería borrado de la historia de Cuba, al igual que mi nombre desaparecería de la nomenclatura musical cubana. Pasaba a ser otra típica No-Persona estalinista.

Mi exilio, como todo exilio, ha tenido sus momentos difíciles. Del lado positivo está el hecho de que regresé en Los Ángeles a un trabajo académico estable, como Profesor de la Universidad Estatal de California en Northridge. Siempre está en mi recuerdo el saber de tantos cubanos profesionales —algunos colegas míos— que tuvieron que pasar por la ignominia de

la limpieza de inodoros, el trapeaje de pisos y el hacer las camas en cuartos de hotel, cuando no dispensar gasolina o hacer de chofer de taxi.

En realidad me adapté rápidamente a este exilio (cortesía de los hermanos Castro), hablando muy fluidamente el inglés por haber estado tantas veces sumido en la cultura norteamericana, entrando por la puerta ancha de la academia, rodeado de colegas y viejos amigos, componiendo siempre, teniendo enseguida conciertos donde se estrenaban o simplemente se tocaban obras mías. El dolor de irse de la tierra natal, el dolor de haber dejado a mi padre convaleciente de un ataque cardíaco causado por la maravillosa revolución, el dolor de ver cómo el comunismo se apoderaba poco a poco de la nación, dividiendo a la familia cubana, se mitigaba con los años, haciendo habitable mi exilio exterior y mi exilio interno.

La primera década fuera de Cuba pasó rápidamente. A principios de los 70 ya habían llegado a Los Ángeles muchos más cubanos exiliados. La maestra Cupertina Martín fundó el Patronato José Martí, que serviría de plataforma para mantener viva la cultura cubana exiliada. A él nos uniríamos yo y mi esposa como muy activos dirigentes. Además de miles de ciudadanos cubanos de toda índole, vinieron nuevos y muy exitosos empresarios cubanos. Sobre todo para mí, la presencia

de un par de figuras claves de la diáspora cubana, el escritor Octavio Costa y el escultor Sergio López Mesa, resultó como un gran bálsamo curador. Ambos se convirtieron en muy buenos amigos míos y ambos exaltaron mi obra musical. Mis composiciones seguían tocándose en muchas localidades estadounidenses e internacionales, lo que hacía el exilio —me atrevería a decir— tolerable.

AA- Manuel Gayol Mecías ha afirmado que usted insistió siempre “en la necesidad de lo universal hacia Cuba”. Y en ese mismo sentido, tal vez podría afirmarse que Cuba ha sido desde sus orígenes un producto universal, posnacional. ¿Quizá la raíz de la fatalidad totalitaria, en estos últimos 62 años, está en que los cubanos no han comprendido que ellos, más que una cultura, son un universo, y en consecuencia se han encerrado demasiado en sí mismos?

AV- Disiento de la primera afirmación de que Cuba, desde sus orígenes, fue un producto universal, posnacional. Pese a que Cuba exhibía un aspecto social muy mixto, el nacionalismo era una postura siempre concurrente desde la época colonial, y pese al logro económico que hizo de Cuba, desde Machado hasta la toma del poder por el castrismo, un faro de atracción para gentes y razas de todo tipo, el fondo nacionalista de perenne presencia en las actividades de la clase media

y alta, y el de perfil africano, generalmente exclusivista, cultivado por las clases pobres, era tan exhaustivo en su garra sociocultural que las puertas a lo intrínsecamente universal estaban muy bien cerradas.

Desafortunadamente también discrepo de la segunda parte de este inciso, y creo, contrariamente a lo dicho, que los cubanos más que un universo son una cultura, y muy cerrada, y por ello es que están tan enfundados en sí mismos, ahora y mucho más que 62 años atrás. El cubano fue siempre tapiñadamente hedonista. No logramos independizarnos de España hasta que, desafortunadamente, intervino el celoso norteño. Hasta ese momento había en la manigua un escaso contingente de valientes, un mero puñado de ellos, con el negro en gran mayoría, mientras los señoritos seguían jugando a las cartas con los alcaldes y capitanes españoles. En realidad ese hedonismo que menciono siempre ha destilado un furioso nacionalismo. Un nacionalismo como de pacotilla, con profusión de bombo y platillo y a toda marcha, y eso sí, con mucho movimiento de culo subrayado por músicas rítmicamente locales, nada universales.

AA- ¿Qué mensaje enviaría a los jóvenes artistas independientes que enfrentan la represión castrista?

AV- A todos esos muy valientes jóvenes artistas cubanos independientes, que dentro de la Isla se enfrentan al castrismo perpetuo y sufren por ello, les envío un fuerte y admirado fraternal abrazo. El no venderse al régimen es admirable, y que nunca olviden que su arte perdurará cuando todos los generalotes y ministros de la Cuba actual no sean ni recordados por sus nombres.

AA- A sus 95 años, que me dicen lleva con buena salud, ¿viajaría a Cuba a celebrar el fin de la dictadura? ¿Se imagina en un concierto en La Habana, con su música a todo dar, presentando el libro *Aurelio de la Vega, impresiones desde la distancia*?

AV- A menudo me preguntan si yo viajaría a Cuba si desapareciera la dictadura actual (grotescamente

hedonista) y Cuba fuera de nuevo una democracia. Yo respondo que, probablemente, no. Yo dejé una amante refulgente y bellísima. La Habana, en la década de los 50, era tan maravillosa como París o Nueva York, con la Orquesta Filarmónica brindando conciertos nocturnos o dominicales por un peso (léase dólar), teatros en cada esquina, el Lyceum (en el Vedado) colgando exhibiciones de nuestros mejores pintores (los de la Edad de Oro de la pintura cubana) y Tropicana y Montmartre ofreciendo los mejores espectáculos de sus historias. No quisiera regresar y ver a mi amante sin dientes y con las tetas limpiando el suelo. Desde luego, lo de la presentación en La Habana de *Aurelio de la Vega, impresiones desde la distancia* es una idea muy tentadora. ¿Ganará lo emocional de esta sugestión, o lo racional de lo que duele ante una realidad hecha trizas?

CITAS SOBRE AURELIO

“**L**a música de Aurelio de la Vega es cubana por dos razones: porque acepta agradecida la herencia cultural recibida y porque prevé el futuro musical de la cubanía, rebasando sus propias fronteras. En realidad, independientemente de su irrefutable éxito actual, las composiciones de este gran creador reciben hoy los aplausos de pasado mañana”. **Eduardo Lolo**

“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”. **Rafael Rojas**

“Acabo de terminar de leer el espléndido libro sobre la vida y obra de Aurelio que escribió Manuel Gayol Mecías, comparando la obra vitalicia de Lezama Lima con la del maestro de la Vega. ¡Encontré el estudio comparativo como una excelente investigación y un estudio en profundidad de estos dos grandes creadores! Por cierto, me parecen geniales los títulos de las composiciones musicales de Aurelio. De alguna manera son palabras mágicas que le hacen justicia a su música. Su cultura e imaginación coinciden con la excelencia de sus composiciones. Marilyn y yo nos alegramos de que por fin, por fin, esté recibiendo el reconocimiento que merece”. **Baruj Salinas**

“*Aurelio de la Vega: Impresiones desde la distancia* nos emociona desde lo esencial, desde la reivindicación, desde el lugar del encuentro... Las palabras de Aurelio, lo mismo que la mirada de Gayol, nos acercan a la creación, al mundo interior, al verdadero sentido de lo musical, de lo poético”. **Carlos Penelas**

CARTA DE AURELIO DE LA VEGA A MANUEL GAYOL CON POEMA DE ROBERTO MÉNDEZ

Mi querido Manuel Gayol:

Se me ocurre que quizás le gustaría ver este poema de Roberto Méndez Martínez que me llegó desde nuestra Isla de Corcho. El poeta escribe tras la música de mi *Elegía* (nada menos que de hace medio siglo), que parece le tocó cuerdas creativas. Menos mal que lo que se siembra fructifica pese a mares de separación y escisiones históricas. Música y poesía —más que música y prosa— se hermanan fácilmente, y se olvidan épocas, y se saltan barreras, y se entierran los malos espíritus. Siempre quedan las esencias, y eso es lo importante.

Repito: releo muchas partes de su libro *Viaje inverso hacia el reino de Imago* y gozo al verlo pleno, creador, valiente, indagador, analista, hacedor, testigo. Bravo, Manuel. ¡Vivan los pocos que sí somos!

Sobre las rocas

La mujer parada sobre el laberinto,
¿a quién reclama o qué lamenta?
Sus pies revuelven
huesos de indios, cáscaras de coco,
papeles pintados para ceremonias cortesanas.

Lasciatemi morire.

Lo que calla lo prolongan los chelos,
lo comentan los violines,
antes de que el viento lo transforme
en un silencio hartado blanco.

¿Qué puede decir Monteverdi
en una isla

que los mapas apenas consignaron como errante?

*Dove, dove é la fede
che tanto me giuravi?*

Un pie en la roca,
otro en las aguas

que fingen hervir pero se entregan a la costumbre.

¿Quién llega, quién parte?
Quizás el rumor que viene de lo hondo
pueda sosegarla.

Los que se marcharon regresan
—se exige escuchar las violas—,
los que devoraron el ácido pan cretense

ahora quieren cultivar
en las ásperas orillas
de Naxos o de La Habana

—¿se atreverá alguno a silenciar los contrabajos?—

Empiete le voragini profonde!

Acopia hojas, enciende el fuego,
aunque no abandones la elegía.

La orquesta exige amanecer.
Las aguas devuelven a la isla
al golfo más sosegado.

La Habana, 10 de octubre de 2014

AURELIO DE LA VEGA: ORACIÓN FÚNEBRE

Enrico Mario Santí

Querida Anne Marie, querida Familia,

El deceso de nuestro hermano Aurelio de la Vega abre un abismo cuyas dimensiones equivalen a la inmensa presencia que tenía entre nosotros. Nuestro hermano encarnaba la delicadeza, ternura y generosidad de alguien bendecido de alma noble, un alma que cada uno de nosotros pudo sentir en una sonrisa tan firme como irresistible, sonrisa esta que nos invitaba a penetrar un mundo de paz y armonía. Hoy que lo lloramos, rogamos a Dios que nos permita retener esa paz, esa armonía.

Aurelio de la Vega fue criado en Cuba como príncipe en una familia acomodada que incluía a una cariñosa abuela con quien compartía el disfrute de discos de ópera. No en balde esa crianza redundaría en un brillante compositor cuyas innovaciones en música clásica, casi siempre adquiridas por su cuenta, pero con la ayuda de generosos mentores, amenazaba al

provinciano contexto musical. Nuestro príncipe habría heredado un reino de notas musicales y estudiantes ávidos de entrenamiento. Pero cuando una horda de bárbaros arrasó su país, al príncipe lo acosaron con represalias gratuitas. La última revolución quería eliminar a su compositor más revolucionario. Y cuando los mismos bárbaros dictaminaron que De la Vega, junto a muchos otros artistas, no podían satisfacer sus opresivos intereses, empezaron a prohibir su música. Daño más cruel no es concebible que prohibirle a un pueblo acceso a la obra de sus artistas.

Como muchos de los aquí presentes, Aurelio fue refugiado. No sólo emigró: se escapó. Casi desde cero empezó una nueva vida a su regreso a Los Angeles, y se dedicó durante 34 años a la creación musical al cabo de los cuales alcanzaría los más altos honores institucionales. En sus 96 años, el Maestro produjo una cornucopia de obras que le ganaron, no sin inútil resistencia por parte de algunos, todos los premios habidos y por haber. Pero criado como príncipe, el Maestro no dejó de combatir esas resistencias con la firme sonrisa que desarmaba a amigos y enemigos por igual. Era esa la sonrisa que emanaba de la síntesis de nobleza innata e intensa sabiduría, elaborada ésta a base de lidias en las que ese mismo lema—Sonrisa vendaba las inevitables heridas de la vida. Su sonrisa anunciaba compromiso y nos invitaba a producir la

acción que él más anhelaba: jugar. Jugar y tocar como forma privilegiada del juego.

¡Toquemos! Cuántas veces el Maestro debe haber pronunciado esa palabra instando a sus discípulos, a intérpretes de la música, y desde luego a sí mismo, cuando en indispensable soledad componía sus extraordinarias obras. ¡Toquemos y juguemos!, habría pensado, y tal vez dicho, porque el Maestro, al menos para aquellos que lo conocimos de cerca, era, en efecto, juguetón, tan juguetón como un niño. (“A los 90 se ríe como un niño”, escribí una vez a propósito de esa efeméride). Y así, tratarse o no de experiencia musical, Aurelio siempre estaba jugando, jugando y tocando. Juego y toque serios, me apresuro a añadir. Y si hubiese sido el caso que a usted no le gustaba jugar, o tocar, entonces mucho me temo que se perdió lo mejor, lo más esencial, del Maestro Aurelio de la Vega.

Lo cual me lleva a este breve relato personal. Tuve el privilegio de ser íntimo amigo del Maestro, y como todos los grandes amigos, solíamos reírnos juntos, compartir aventuras tanto reales como imaginarias, y desde luego siempre jugando. Pocas diferencias llegamos a tener, pero en una ocasión sí la tuvimos, y en poco tiempo él me ganó proponiendo un almuerzo. Empezamos con discusión seria, pasamos luego a soluciones fáciles, y muy pronto yo también empecé a

sonreír. Yo a sonreír y Aurelio a reír, con un estruendo de risa que mucho me temo resonaba demasiado en ese elegante restaurante de Pasadena en el que ese día tomábamos el *lunch*. Con su risa, Aurelio celebraba mi última remesa de chistes políticos y verdes —adivinen Uds. cuáles eran sus predilectos. Y con esa misma risa celebraba también nuestra reconciliación, luego de una breve diferencia. Pero cuando ya estábamos a punto de pagar y levantarnos, Aurelio hizo algo que nunca olvidaré: me agarró la mano y mirándome a los ojos me dijo: “Chico, es que yo te quiero...”, y después dijo una palabra que no puedo repetir aquí, ese mantra que los cubanos repetimos para toda ocasión, buena o mala, y que Aurelio podía vocalizar como nadie. Con esas palabras Aurelio quería reiterar, tal vez hasta convencer, pero como a mí no tenía que convencerme en seguida le respondí, apretándole la mano, “Y yo también te quiero a ti, y mucho...”, y entonces yo también proferí esa misma palabra irrepitible. Pudimos empezar a darnos besos y abrazos a medida que nos levantábamos de la mesa, pero no es eso lo que suele hacerse en un elegante restaurante de Pasadena, sobre todo si se trata de dos viejos cubanos, que para colmo eran juguetones.

Años después no pude dejar de recordar ese momento privilegiado, de entre los muchos momentos privilegiados que llegué a compartir con el Maestro,

cuando tropecé con estas palabras de nada menos que Su Santidad, el Papa Juan 23: “Más fácil es para un padre tener hijos que para esos hijos tener un verdadero padre”. Aurelio no solo fue un hermano, fue un verdadero padre, y no solo para mí, sino para todo aquél con quien llegó a compartir su sonrisa. Porque son verdaderos padres aquellos que enseñan a jugar a sus hijos. Y aunque aquella tarde le expresé a Aurelio que lo quería, hoy no dejo de lamentar no haber dicho esas palabras, te quiero, más a menudo, con la frecuencia que, ahora sé, él tanto disfrutaba, y necesitaba.

Y ahora, de cara a nuestro duelo, hacia el final de nuestros cuarenta días de dolor, nos quedan las palabras de aquel otro poeta que el Maestro hace tiempo utilizó

en *La fuente infinita*, su extraordinaria temprana obra, y que él mismo escogió para que hoy, en sus funerales, recordáramos en su nombre. Allí se dice:

El verdadero amor es el éxtasis de la amistad... Déjame siempre escuchar en tus claros labios la palabra amor: dulce, brillante, sublime.

Maestro: *We love you*, te queremos, y mucho.

*Leído en inglés en la misa solemne
por el alma de Aurelio de la Vega.*

*Saint Andrews Catholic Church, Pasadena,
California, 2 de abril de 2022.*

La traducción al español es del autor



ENSAYO

PRIMERO LA REVOLUCIÓN Y DESPUÉS EL PERIÓDICO

Amir Valle

En Berlín, en una conversación con el más conocido de los periodistas cubanos, el también escritor Carlos Alberto Montaner, mientras intercambiábamos criterios sobre las posibilidades actuales de un mayor alcance de la labor movilizadora de la oposición dentro de la isla, noté que ambos hacíamos referencia a un mismo asunto, vital para el desarrollo de una sociedad: el acceso libre a la información.

Coincidimos en un detalle: nadie podrá entender el proceso político cubano si deja de lado la personalidad de Fidel Castro y el significado del castrismo (la traspolación de sus vicios y limitaciones personales al proyecto político que implantó en la isla).

Montaner había escrito:

“No hay ninguna figura política viva que despierte la curiosidad antropológica que provoca Fidel Castro. Sus barbas y su chaquetón verde oliva pasarán a la iconografía del siglo XX junto al bigotillo de Hitler, el puro de Churchill y el bombín de Charles Chaplin. [...] Es un presidente repleto de esdrújulas: enciclopédico, oceánico, pedagógico, y su tono suele ser, además, apocalíptico. Quien no lo ha escuchado no se imagina el poder devastador que puede alcanzar la palabra. Un poder, a veces, de vida o muerte. Esos largos discursos tienen, además, una trascendental función litúrgica: ahí, en ese torrente de palabras desordenadas se define lo que es verdad o mentira; ahí, en medio de expresiones coloquiales, de burlas y de cóleras, de explicaciones complejas y de simplificaciones tontas, se dibujan los contornos de la realidad, se seleccionan los enemigos del pueblo, los amigos, lo que se debe creer y lo que se debe rechazar”.

Y coincidimos además en que, desde que descubrió que no había funcionado su estrategia de imponerse en el mundo de la política cubana mediante su asociación con organizaciones gangsteriles y a través de un comportamiento abiertamente mafioso y matón, Fidel Castro abogó por una labor de proselitismo que, aprovechándose de sus dotes como orador y de su

cultura, adquirió un fuerte matiz intelectual. Justamente ese conocimiento del poder de la palabra para movilizar conciencias, y la experiencia histórica de todo el daño que hizo a Batista la existencia de una prensa libre (el propio Fidel escribiría contra la dictadura utilizando algunos periódicos de la época), unido a su incapacidad innata de diálogo que le impulsaba a querer ser la única voz a considerar en cualquier tema importante para el país, le permitieron saber que no podría concentrar todo el poder si permitía la libertad de prensa. Para sus propósitos, a Fidel Castro no le era útil el periodismo; sabía perfectamente que cuando los medios de prensa están en manos de un solo poder termina el periodismo y empieza la propaganda: justamente lo que él necesitaba.

"...hay que tener siempre presente que antes que el periódico están los intereses de la Revolución. Primero la Revolución y después el periódico. Los intereses del periódico deben estar subordinados a los intereses de la Revolución". (Fidel Castro, periódico *Revolución*, 27 de marzo de 1961, p. 5)

Para entender la radicalidad de los planes "revolucionarios" de control de la información a través de una censura increíblemente estructurada y controlada hasta en sus más mínimos detalles, hay que observar el desarrollo del periodismo, la libertad de información

y las telecomunicaciones que encontró Fidel Castro cuando asumió el poder en 1959. Con apenas poco más de seis millones de habitantes, Cuba ocupaba el segundo lugar en América en estas áreas, sólo superada por Estados Unidos. Por su importancia, repito las cifras: los cubanos disfrutaban de 58 periódicos, 126 revistas, 160 estaciones de Radio, 600 Cines (había más cines que en Nueva York y el resto del mundo), tres cadenas nacionales: CMQ Televisión, Unión Radio Televisión y Telemundo, que competían entre ellas tan creativamente que la televisión y la publicidad televisiva cubana, además de la más moderna en América, era considerada la mejor del mundo luego de la televisión y la publicidad norteamericanas. Y lo más importante: todas las tendencias políticas e ideológicas tenían su propia prensa.

Terminaríamos de ejemplificar diciendo que en la actualidad, según los organismos internacionales e instituciones no gubernamentales de la libertad de prensa e información, la isla es el último país en Latinoamérica en este terreno, con poco más de 19 periódicos (todos controlados por el Partido Comunista), apenas 30 revistas de escasa circulación (dependientes de organismos y ministerios estatales), 20 estaciones de radio (gubernamentales), dos canales de televisión en los mismos viejos estudios de 1958, dos canales "educativos" también nacionales,

y transmisoras televisivas de alcance provincial (todos estos también bajo la égida del Partido Comunista). Solo hay una publicación independiente oficialmente permitida, aunque con limitaciones muy reguladas para su distribución: la de la Iglesia Católica, y aunque en los últimos años el gobierno ha tenido que permitir la existencia de órganos independientes y opositores en internet es válido aclarar que esto ocurre en un país cuya conectividad es ridícula: sólo el 30% de la población logra acceder básicamente para conectarse con sus familiares en el exterior, y apenas un 2% busca noticias.

En su informe de 2014, la Federación Internacional de Periodistas coloca a Cuba como el país más atrasado de la región en el desarrollo tecnológico de medios de prensa e información en internet, y todos los reportes de los últimos cinco años de Reporteros Sin Fronteras (RSF) y de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) han denunciado a Cuba como uno de los países del mundo donde más se restringe y viola la libertad de prensa.

No se trata, entonces, solamente del control de los medios, como ha sucedido en las últimas décadas en muchos países del mundo, incluidas algunas dictaduras y hasta algunas “democracias” (quizás la llamada “Ley Mordaza” en España, sea el ejemplo más reciente de este

tipo de flagelo universal contra la libertad). Nada escapa a la mirada inquisitiva e inquisidora de los censores cubanos. Se trata de la monopolización del discurso público en una sola voz, eliminando el periodismo y estableciendo la propaganda gubernamental como único medio de comunicación e información al pueblo. Se trata de la concentración editorial en manos del gobierno revolucionario (desde entonces no existen editoriales independientes sin control estatal). Se trata de la nacionalización de todas las emisoras radiales y televisivas, así como de todos los medios de comunicación telefónica y, en los últimos años, de internet. Se trata de la conveniente reescritura de la historia nacional a favor del “presente revolucionario” para ofrecer un panorama desolador de la Cuba que solamente el proyecto social de “la Revolución” podía cambiar.

Ese proceso de silenciamiento de la opinión pública cubana comenzó apenas unos meses después del triunfo cuando, tras la euforia colectiva nacional que convirtió a todos los periódicos, emisoras y canales de televisión en un coro que aplaudía la llegada de una nueva era para el pueblo cubano, los medios de prensa retomaron su curso habitual de trabajo, el de ofrecer la verdad en todos sus matices y complejidades: apenas comenzaron las primeras y aún entonces muy leves y cuidadosas críticas a la gestión revolucionaria, Fidel

Castro estalló en colera y comenzó paulatinamente a restringir las libertades de los periodistas, interviniendo medios de prensa, atacando duramente a los más importantes líderes de opinión que se le oponían, creando campañas de difamación para engañar al pueblo en torno al prestigio de periodistas y órganos de prensa de mucho arraigo popular (básicamente, culpándolos de defender la odiada y ya derrotada era batistiana), hasta que en 1965 dio la estocada final a la libertad de prensa y al periodismo creando dos importantes íconos de la propaganda oficial: los periódicos *Granma* (voz oficial del Partido Comunista de Cuba) y *Juventud Rebelde* (órgano de prensa de la Unión de Jóvenes Comunistas).

A partir de ese momento, y hasta hoy, no se publica una noticia en Cuba sin la aprobación de una estructura de control conocida como Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR), dependencia del Comité Central del Partido Comunista, encargada de monopolizar y monitorear toda la información que circula en la isla; como tampoco se puede emitir una melodía que haya sido prohibida por esos censores; publicar una obra literaria, histórica, científica o de otra índole que no cuente con el voto de los distintos departamentos de control que existen en cualquiera de los ministerios del país; ni está permitido proyectar ningún documental o

película que no cumpla los rígidos requisitos exigidos por la llamada Política Cultural de la Revolución, etc.

A este amordazamiento de las libertades expresivas y de prensa contribuyen, por un lado, el monopolio actual de las telecomunicaciones e internet, concentrado en una sola compañía (ETECSA, que cuenta con un Departamento de Espionaje Cibernético perteneciente al Ministerio del Interior), que permite el monitoreo incluso de los mensajes privados de aquellas pocas personas que pueden utilizar la mensajería electrónica (email) y de aquellas otras (aún más pocas) que pueden acceder a las redes sociales; y, por otro lado, el servilismo y colaboracionismo oficialista de instituciones gremiales supuestamente independientes del Estado, como la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC, registrada como ONG), la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC), la Asociación de Publicistas y Propagandistas de Cuba, la Unión Nacional de Historiadores de Cuba (UNHIC, también registrada como ONG) y la Asociación "Hermanos Saíz" de Jóvenes Creadores (que, "curiosamente", depende de la Unión de Jóvenes Comunistas).

Fragmento del libro *La estrategia del verdugo*
(*Breve panorama de la censura cultural en Cuba*),
Premio de Ensayo 'Carlos Alberto Montaner' 2019.

Disponible en Amazon

INSTRUCCIONES PARA DETECTAR POSVERDAD EN TIEMPOS DE DEMOCRATIZACIÓN DESINFORMATIVA

Armando Añel

1- Contrasta siempre la noticia. No obedezcas al primer impulso de solo leer publicaciones afines a tus intereses o ideología. Establece un equilibrio sano en cuanto a tendencias. Lee, en igual proporción, lo mismo a derecha que a izquierda, y saca tus propias conclusiones.

2- Desconfía de los portales, canales y cuentas cuya información parece estar hecha a tu medida. Suelen ser concebidos precisamente para especular con *fake news* dirigidas a un nicho político, ideológico o sociocultural determinado: no persiguen la objetividad sino el activismo partidista o directamente la rentabilidad irresponsable.

3- Intente completar una lista de direcciones de sitios donde primen las perspectivas moderadas o razonablemente racionales, y dele prioridad como lector.

4- Si es posible, deje que la noticia descanse. Evite opinar enseguida. Vuelva a leer sobre el tema algunas horas después.

5- Evite los sitios y canales chillones, extravagantes o invasivos en lo que a diseño e iluminación se refiere. Su contenido suele ser extremista o amarillista.

6- Desconfíe de toda información o contenido orientados a polarizar, caricaturizar o matar al mensajero, o a criminalizar ciertos ámbitos e instituciones del Occidente democrático como «los políticos», «la prensa», «el establishment», «los judíos», «los ricos», «la democracia», «el globalismo», «el neoliberalismo», «el sistema» (más un largo etcétera). Detrás de la criminalización del sistema, de la política y del mercado, a menudo acecha la manipulación del populismo conspirativo, intentando progresar en su ofensiva contra el Estado de Derecho.

7- Lo políticos no son el problema. La prensa no es el problema. La democracia no es el problema. Los políticos canalizan el espíritu de las sociedades que

los votan y sin ellos reinaría la barbarie; la prensa resulta indispensable porque la información es poder y la expresión un derecho fundamental; la democracia representativa es el menos malo de los sistemas hasta ahora conocidos o probados, aun siendo imperfecta y, a ratos, irritante.

No lo tire si no está roto. El sistema es suficientemente flexible para sortear las crisis cíclicas que lo ponen a prueba. El problema es usted mientras se deja comer el cerebro.

NARRATIVA



EL HUECO (FRAGMENTO)

Ana Rosa Díaz

Quisiera estar sola, completamente sola. A ustedes les conviene que me vaya al más allá por muchas razones. Yo sé. Pero no me voy a ningún lado, no me voy a morir, no, ¡ven, loca, límpiame, ahora sí me cagué, me ensucié, me corregí, lo que tú quieras, ¿ves? Ahora tendrás que limpiar las dos suciedades, maldita, la mía y la de tu hijo con su dichoso plátano.

Así, ven con tu cara de buena hija y haz tu trabajo, mantenme limpia, arpía. Cualquiera que te ve diría que me quieres, y puede que engañes al pueblo entero con tu cara de mosquita muerta, pero no a mí. Estorbo. Estás loquita porque me muera para quedarte con la casa, anda, termina y llévate al Demonio ese de mi vista, hijo de gata caza ratón.

—Vamos, Frank, mamá quiere descansar, dejémosla sola un rato.

Ven, Luisita te está llamando, ve con ella, ve.

Al menos entiende mi señal de párpados cerrados, pero sé que en cuanto salga la arpía, otra vez entrará el Demonio, estoy segura, a terminar su peinado de halones de moños con las manos, con el peine, con los dientes, no, con los dientes no lo haría, dice que me hiede el cráneo.

—¡Qué peste, abuel!, no voy a tocarte más el pelo hasta que mi mamita te lo lave. Solo con peine, abuelita. ¿Quieres que yo te lo lave con detergente? Allí en la cocina hay, y también hay cloro, si quieres puedo echarte un poquitico, mi mamita les echó a unas medias que estaban súper sucias y quedaron limpiecitas, ella misma lo dijo. Si te echo en el pelo te va a quedar limpiecito, limpiecito igual que mis medias, ¿quieres? Bueno, pero mi mamá no se puede enterar, mira lo brava que se puso cuando te inyecté y te puse linda. Cuando termine de peinar te traeré a mi mascota, Juan me la regaló. ¿Tú lo conoces, abue? Le voy a decir que venga un día de estos para que te vea por la ventana, él es bien grande y alcanza a mirarte por ahí si yo se lo pido, tú vas a ver qué grande es mi amigo Juan. Deja que veas a mi mascota, la tengo guardada en un pomo, o mejor dicho, en un

frasco, así le dice mi papito Pedro, es un frasco que él me trajo del hospital para echar mi mascota. Ya verás qué linda es, ¡ya verás! Dice papito que se parece a ti, ¡ay, es verdad!, no me había dado cuenta, se te parece, mira, ahora que te miro bien, tiene los ojos iguales a los tuyos, lo que no es tan vieja y es más bonita que tú. Antes era chiquitica y no se parecía tanto, bueno, un poquito en los ojos, pero ahora sí, cómo está tan grandota; mamá me dijo que es un cucarro, ¿tú sabes qué es un cucarro, abue?, es una rana bien grande y negra, y corrugada, y es verdad que es negra y grande, ah, se llama Lulú, así le puse. Como mi mamá te dejó bien limpiecita y no tienes peste, voy a traer un jarro con agua bien fría, para refrescarte el colchón y te sientas de lo más cómoda porque hace mucho calor en este cuarto y así a mi mascota le encantará estar contigo, tú verás, abue, Lulú va a estar contentísima en tu cama mojadita, mojadita... sí, a las ranas les encanta mojarse y se ponen tan felices que empiezan a cantar

más lindo, pero no pongas esos ojos, no puedes tenerle miedo, ella es buena, no hace nada, si lo único que hace es mirar así como tú, ella no te tiene miedo, y es verdad que tú y ella se parecen, ¿no será familia tuya, abue? A que sí. Ya verás, ya verás, la busco, te la presento y te la dejo un rato para que la cuides y te entretengas con ella. Yo tengo que ir a operar a un grillo que me está esperando en mi cuarto en una caja de fósforos. Yo soy médico como mi papito, y lo voy a operar, ya, ya, abue, está bien, voy a buscarlo y lo opero aquí frente a ti para que veas qué bien lo hago. Voy a ser médico cirujano, eso me dice mi papito, abuelita, papá no opera, pero yo sí lo hago, a lo mejor hasta te puedo operar a ti también uno de estos días, ¿no estás contenta, abuelita? Yo te voy a sanar esa enfermedad.

*Fragmento de la novela El Hueco,
publicada en Alemania por Iliada Ediciones.
Disponible en Amazon*

INQUISICIÓN ROJA (FRAGMENTO)

Rafael Vilches

Entramos en calor, acicalados con calzoncillos, pantalón, camiseta, camisa, medias, botas rusas, gorra. Estamos de completo e impoluto uniforme.

—Soldado, mándelos a formar —ordena el teniente Estalin a un subalterno.

Soy un hombre de ciudad. Amante del cemento, el asfalto. Odio las voces de mando, a los militares, a los perros, a los policías, los buscachivos, las aves de rapiña que, junto a los francotiradores parapetados en garitas, no dejan de vigilarnos.

—¿Y ahora qué? —es Josué quien lanza la pregunta.

—Nos pondrán a marchar, a correr, amaneceremos dándole vueltas, patadas a la pista, seremos verdaderos atletas olímpicos, mundialistas —dijo el pájaro.

—Cállate —dijo Josué.

Si lo hacen se nos jode el poco tiempo que nos queda para dormir.

—¿Quieres que te oigan y nos pongan a correr de verdad o eres mongólico?

—Ese lo que está buscando es que lo maten —dijo el gordo.

Habla con el ceño fruncido.

—¡No! Correr y marchar, eso no —exclamó Josué.

Ya no se puede esquivar el destino. Los perros pastores alemanes ladran, halan las correas para zafarse y hacernos ripios.

—A formar —grita el soldado.

De mala gana cumplimos el mandato. En cualquier momento la noche se acaba, aparece redondo, un sol radiante en el horizonte.

—Uy, qué lindo el soldadito de plomo, oh, vida mía, si firme soy al quererte, más lo seré al amarte, si paso un segundo sin verte, no será para olvidarte —recita el pájaro cerca del soldado.

Se contonea. El pájaro, pelado a la *malanguita*, se acomoda la moña rubia, haciéndose ilusiones con el militar. Se agacha a recoger piedrecitas como si recogiese flores para que el otro le mire el fondillo. Los pájaros son rápidos.

—Reclutas, ¡dije a formar! —grita de nuevo el soldado.

Nos agrupamos en el patio. Desconocemos el régimen militar, nos apelonamos para escuchar el discurso que ha prometido el Capitán Fiel Cástor, se acerca, alza su mano derecha, su dedo índice apunta al cielo, como si fuera a acusar a Dios de nuestra desgracia. Cierro los ojos.

—Esta es una Unidad Moderna de Nuevo Tipo, inaugurada por nuestro invicto Comandante. Están acá por sus conductas impropias, desviaciones antisociales, político-sexuales, amorales. El pasado no existe, importa el presente, el futuro. No van a salir —amenaza con su índice erecto— hasta que yo informe su regeneración, que estén listos para reincorporarse a la Sociedad como

el Hombre Nuevo, ese, el que deseó nuestro Guerrillero Heroico, Che Guevara.

Ahí el discurso cesa. Se escucha el crujir de sus botas al darse la vuelta. Antes de irse, dispone.

—Teniente, encárguese de que les den de comer —dice.

Abro los ojos, la boca se le tuerce en una sonrisa que, bajo la luz de un reflector, ilumina el sarro de sus dientes.

—Una mira, se sonrío con una mano apretando duro el pecho, no sea que el corazón se salga con tanto tintineo y es entonces cuando se comienza a querer al soldado desconocido y el mismo corazón te dicta las señitas que hay que hacerle para que sepa que estás esperando por él —comenta el pájaro y entorna los ojos.

—Si me lo haces a mí te mato —dice Josué.

—No, a ti no, no eres mi tipo, machito.

—Aliméntelos —repite y se va.

La peste a tabaco me asquea, revuelve mi estómago.

Los guardias se acercan con carretillas. Pan gomoso con moho verde y sardina. Las nueces de Adán empiezan a

subir y a bajar, tragamos como si el pan se nos fuera a ir de las manos, lo bajamos con buchitos de agua. Olivia, mi amor, cómo deseo que esto no sea más que un sueño, una pesadilla de la que despierte pronto, para poder encontrarme contigo frente a la universidad y decirte cuánto te necesito.

—Ahora cojan y ajilen para las barracas.

Nos grita un oficial, no hemos terminado de atarugarnos la ración mohosa de pan con embarro de sardina, una delicia. Nos damos un último trago de agua, nos ponemos en movimiento. A este paso nos muerde el sol sin llegar a la cama.

—Vamos, muévanse —gritan los soldados.

Los haces de luz, los ladridos, los ojos de las auras, las carairas, los de los soldados, los de los francotiradores, nos acompañan. Quiero echarme a dormir. Los perros están ansiosos por mordernos, junto a cada uno hay un soldado aguantándole la correa.

Las barracas están a medio construir, sin piso, sin baños, las arañas salen despavoridas entre las piernas, saltamos, ratones y murciélagos salen por los huecos de las ventanas.

—Hay que domar el piso —dice el gordo.

Marco mi puesto en el suelo. Sacudo las piedras, tiendo mi hamaca y me echo. Lloro. Los soldados pasan pegados a las paredes de las barracas con sus perros feroces iluminándolo todo con faroles. La luz entra por las hendijas, inunda la barraca. Ahorita me levanto y meo.

—Tanto cansancio y no logro dormir —oigo.

Es el pájaro.

—De verdad, no puedo si no tengo mi almohadita y mi osito de peluche.

—Si mi abuela fuera bicicleta, yo fuera mago —dice alguien.

—Qué gracioso. Ven, bésame el culo —riposta el pájaro.

El de la voz de pito no riposta. Respiro polvo. Los otros tosen. Olivia, que el cansancio me vengza, me deje muerto.

—Quisiera dormirme y amanecer en mi casa.

—Para la familia y la opinión pública estamos desaparecidos, esto nadie debe sospecharlo.

—Para efectos legales-oficiales ninguno de nosotros existe —digo por fin—. A nuestros familiares les habrán dicho que nos asesinaron los alzados, que nos marchamos al exilio, al Norte brutal y revuelto. Les habrán contado cualquier estupidez. La barbarie.

Se hace un silencio. Hablo poco.

—¿Qué es la barbarie?, ¿el fascismo?, ¿un esbirro?, ¿un dictador?, ¿un tirano?, ¿quién es el culpable?

—Facilito —dice Josué—. Ese mismo malnacido que preside el país.

Permanezco bocarriba, me recojo sobre el suelo rígido.

La tela de hamaca es demasiado fina.

De costado, duelen cabeza, costillas y brazos.

De frente, rodillas, pecho y cara.

De espaldas, espinazo, nalgas, calcañales y cabeza.

Me volteo, volteo, volteo, volteo, me acomodo. No hay posición cómoda.

No logro conciliar el sueño.

Mis dedos palpan la lona y es polvo lo que amasan.

Se callaron los perros. ¿En qué se diferencia una caraira de un aura tiñosa? Solo en que las carairas tienen plumas blancas en las alas. Dirá cualquier incauto, no, la diferencia es que las auras comen mortuorio del mismo mortuorio, las carairas no, no muerden cadáveres, hacen a las primeras arrojar lo comido para entonces ellas alimentarse del vómito. Asquerosas. Nos vigilan. Nos arrancarán los ojos, nos sacarán el mondongo, las tiñosas se baten a picotazos con la carne de los muertos. Las carairas esperarán hasta que terminen con su hartura para comenzar a joderlas y hacerlas vomitar todo y comenzar su festín.

No mato perros.

No cazo auras, carairas.

Dicen que los perros saben a carne de carnero, de ovejo, de chivo. Las auras, las carairas, esos bichos apestosos no se comen. Los perros ni los gatos tampoco, aunque digan que los gatos saben a conejo.

¿Aquí también habrá que cantar?

No puedo traspasar las puertas del sufrimiento, cruzar al mundo del sueño, echarme al olvido. “Hay cosas que el corazón dicta y es imprescindible callarlas”, es el pájaro quien recita, declama. “Aunque esta ingrata suerte me retenga, me aleje de ti, amor mío, no desconfíes

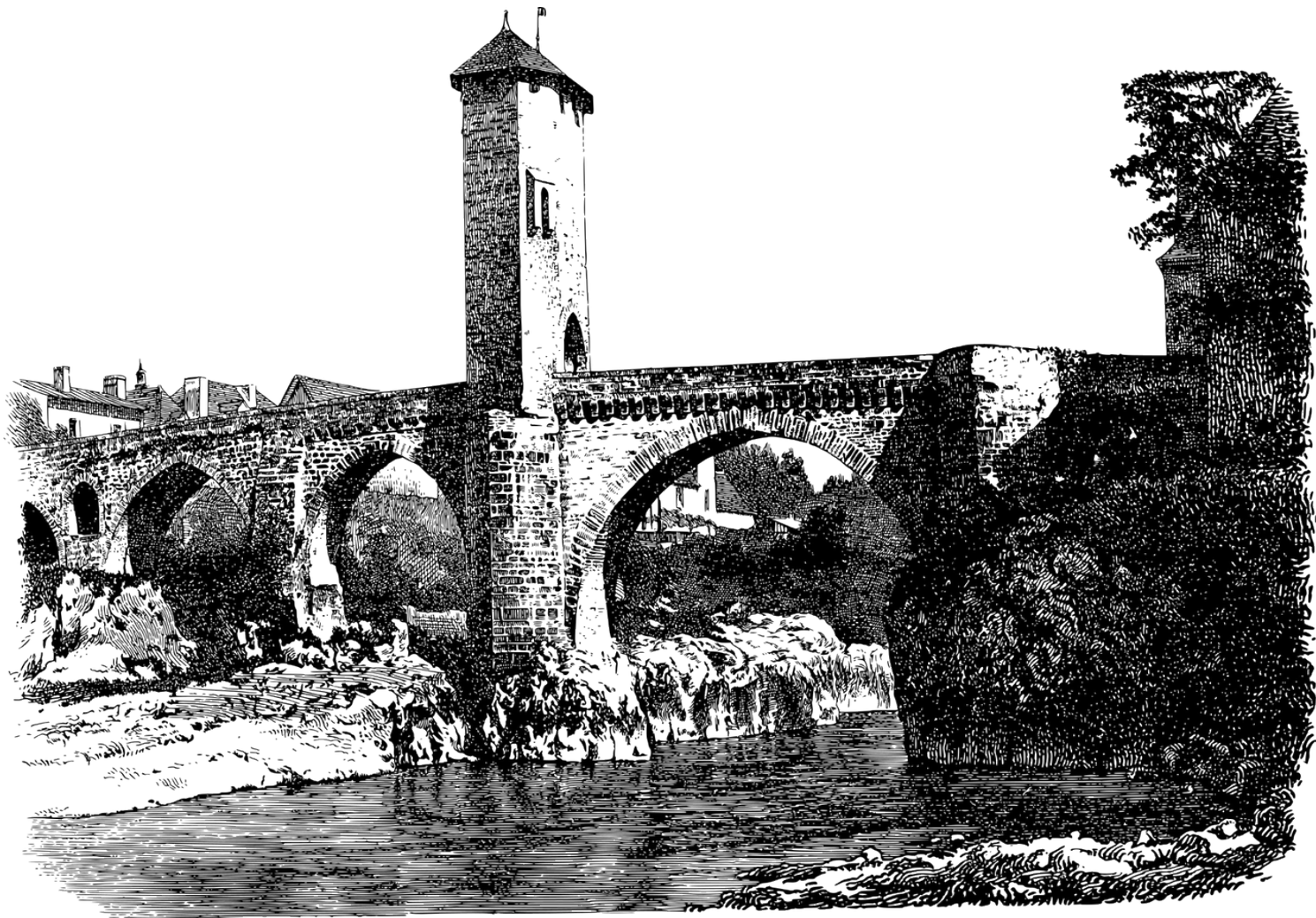
de mis sentimientos que te seré fiel hasta las últimas consecuencias, mi soldado de plomo". Se me crispan los nervios, los cojones. Por vez primera debiera apreciar el instante del descanso, enajenarme, ser carne muerta, las plantas de los pies supuran, las verijas también, ¿aguadilla?, ¿sangre?, no sé. Los perros jíbaros aúllan del otro lado de las alambradas, los pastores alemanes se tragan la lengua por orden de los oficiales, si los achujan van y se comen a los jíbaros que están mal alimentados.

Extraño el bullicio de la calle, la muchedumbre. ¿Dónde estoy? ¿Dónde he venido a parar? ¿Dónde, dónde, dónde, dónde, dónde? Permanezco quieto como un cadáver, quiero dormir. Necesito dormir si es que tengo que soportar el infierno.

*Fragmento de la novela Inquisición roja,
publicada en Alemania por Iliada Ediciones.*

Disponible en Amazon

RESEÑAS



SOBRE 'ELOGIO A LA PALABRA', DE REYNALDO FERNÁNDEZ PAVÓN

Amanda Rosa Pérez

A lo largo de la historia del pensamiento y la cultura, la preocupación por la memoria y el recuerdo han sido túneles recurrentes.

¿Qué es la memoria?

¿Cómo funciona?

¿Cómo se relacionan la memoria y el recuerdo?

¿Qué significa recordar?

¿Qué elementos influyen en este acto?

Tales preguntas han sido respondidas de múltiples formas, en dependencia del área de donde provenga el cuestionamiento. Una de las posibles respuestas es que accedemos a los recuerdos e interiorizamos el ejercicio de la memoria a partir de elementos que contribuyen a nuestra existencia como entes carnales

y finitos, pero que no se agotan en ello. Con esto, me refiero a los elementos externos que asumimos como parte constitutiva de lo que somos. Es el caso del lenguaje. También está el hecho de formular imágenes: sonoras, fotográficas, olfativas, sensibles... En todo caso, podríamos resumir lo anterior afirmando que: recordamos en tanto tenemos algún registro del recuerdo. Sea como sea, debe tener un registro.

Entre ambas propuestas se encuentra la poesía como acto que reúne una producción escrita, así como una producción maravillosa de imágenes. El lenguaje poético garantiza una experiencia estética a partir de la palabra y de la imagen que ocupa a las palabras como condición primera de inspiración y orientación, y encuentra en las imágenes cierta libertad creativa. En este punto es donde el lector también contribuye a la experiencia total del poemario *Elogio a la palabra*, funcionando como una extensión finita de algo que trasciende una temporalidad determinada. Esta experiencia del ser humano frágil y condicionado, pero que encuentra su endiosamiento a través de la palabra poética, es lo que encontramos en las páginas de este libro.

Construyéndose performativamente, el autor de este poemario se diluye entre personajes que se cuestionan su lugar en el mundo y, sobre todo, se preguntan cómo serán recordados, cómo trascenderán. ¿Cómo, alguien

que no está inscrito formalmente en los anales de la historia, hace para ingresar y pertenecer a ella? Tal problema lleva a tres sentires específicos tras la lectura de *Elogio a la palabra*. El primero es el de la desesperación. ¿Cómo podría ser parte de la historia? A través de la palabra, de lo escrito: escritura de textos, diarios, cartas a otros, un álbum fotográfico, la inmoralidad virtual en las redes sociales, tener descendencia... Esta multiplicidad de oportunidades, lejos de calmar, provoca un estado de ansiedad ante la preocupación de decidir cuál de todos los caminos es el adecuado. Tal estado puede llevarnos a la frustración.

El segundo sentir es la resignación. No hay forma de ser recordado, nos perderemos en el flujo de un tiempo que no por ser un *juicio sintético a priori* se libera de la jerarquización. En la historia se privilegian tanto temporalidades como personajes insertados en esas temporalidades. El tercero está asociado al *aquí y ahora*. No hay nada más, lo cual deviene un proceso bajo el cual la comprensión de la existencia se enfoca, más que en la finitud, en la aceptación de una vida que trasciende en otra dimensión del mundo donde las imágenes perduran, se interconectan, recorren caminos diferentes al de nuestra finitud. En ese caso, entonces, trascendemos a través de nuestros propios recuerdos por el hecho de que, el mero acto de imaginar nos traslada a una experiencia de la vida desencarnada terrenalmente. Pasamos a ser entes metamórficos.

Bajo estas tres directrices, el Poeta Reynaldo Fernández Pavón construye una propuesta de experiencia de vida que, como mismo funciona con la poesía, ofrece directrices. Pero deja el espacio imaginal como una posibilidad siempre abierta, de *ser*. Los múltiples referentes, tanto históricos como lingüísticos, hacen que el lector recorra cada uno de estos niveles entrecruzados y decida dónde estacionarse. Esta locación no necesariamente debe ser siempre la misma, sino que la recursividad poética del libro da la oportunidad de viajar entre cada palabra y explorar los distintos sentidos que ofrece.

Así, la memoria y el recuerdo se experimentan como algo indeterminado. Ya no necesitan del tiempo y la historia para insertarse. Ya no necesitan, como única oportunidad, el posicionamiento. ¿Pero, acaso hay memoria y hay recuerdo sin tiempo ni historia? ¿Si no se pudiesen pensar estos términos fuera de tales parámetros, entonces significaría que la memoria y el recuerdo desaparecen? De ser así, qué maravilla. Qué gran oportunidad. Qué estupendo y fascinante es concentrarnos en *ser*, en vivir, sin necesidad de recordar lo vivido, sin necesidad de memorizar lo vivido.

(Elogio a la palabra se encuentra a la venta en [amazon.com/books](https://www.amazon.com/books))

UN RÍO DE TINTA NEGRA Y CALIENTE

Abel Germán

El bello poemario de Lidice Megla *Espejo de isla*, publicado en 2022 por la Editorial Dos Islas, en Miami, al cuidado de la editora y poeta Odalys Interián, comienza con una pregunta que considero muy seria: “¿Hasta qué punto ataja el poeta la lucidez?” Aparece en el poema “Filos de horizonte” que lo encabeza y, por estar ahí, abriendo el paisaje poético, resuena durante toda la lectura. Es decir, que de alguna manera nos condiciona, haciendo que el término “lucidez” aparezca entre los versos como algo, digamos, subliminal. O como una forma de conciencia. En virtud de lo cual la lectura se abre paso de un modo más... lúcido.

Si creemos a Eckermann^[1], Goethe era de la idea de que si uno pretendiese pensar cómo se debe hacer una poesía, se volvería loco y no haría nada de valor. Idea que hago mía. Y quiero creer que Lidice, lo tuviese

o no presente, actuó en consecuencia, y recomiendo que como lectores hagamos lo mismo. Me refiero a no pensar en cómo lo ha hecho. Porque con eso me ocurre como con la definición (más socorrida) de Poesía. Yo no sé qué es la Poesía, tampoco me importa. Me basta con reconocer dónde está.

Así visto, la lectura, cualquier lectura, discurre de un modo, creo, más libre. Entramos en su universo (en el caso, el universo de Lidice) sintiendo, que no explicando, que es como se debe.

Con lo que vengo a decir más o menos lo que sigue: La lectura de poesía, quizá incluso su escritura, requiere de esa “ignorancia”. O, mejor, de esa “inocencia”. Tal vez sólo se trata de ir, palabra a palabra, latido a latido, puntada a puntada, reconociéndola y/o elaborándola, como si el poeta fuese el sastre que le hace el traje a medida. O sea, crearla en y/o durante la mera praxis, sin lastrar esa parte “sagrada” que, como he dicho, “sagrada” al fin., no deberíamos saber.

Y es así como Lidice se deja descifrar. Incluso quiero pensar que es así como ella quisiera que la leyésemos.

Para empezar, se hace esa pregunta que apunté al principio. Es una pregunta sobre su escritura. Necesita saber cómo escribir respecto del paisaje sin enfangarse

de paisaje. Y, luego, como para justificar una probable frustración (siempre, imagino, en el terreno de lo semántico) habla de su mano, y la describe como una mano que viene (¡qué hermoso!) “del reino de lo minúsculo”. Porque esa mano, aunque se deshoja, florece, con independencia del orden o la simultaneidad. “Mano-flor, / se deshoja al florecer”, escribe. Y es ése, por decirlo de algún modo, el dato mágico.

Luego parece volver a la preocupación por la ingeniería del verso. Dice, hablándonos curiosamente de una certeza: “Yo sé que la poesía lleva el rostro de todos los idiomas”. Y por el tono parece decidida, esta vez sí, a hacer un ejercicio metaliterario. Pero no. Al menos no en el sentido goetheano. Ese “rostro de todos los idiomas” lo cambia todo. Nos conduce a una reflexión sobre el medio, pero no es siquiera una parte del qué. En cambio, sí que vale como objeto poético cuya sustancia, desde luego, parte de la manipulación de esos signos que, considerados en conjunto y según normas específicas, llamamos “idiomas”. O sea, con perdón de Schopenhauer, la “realidad” (en este caso de la poeta) como representación. Algo en lo que la poesía supera con diferencia a la filosofía. Excepto si, como ocurre a menudo, ésta se la apropia.

Después Lidice, como la gran poeta que es, levanta la mirada y... mira al mar. Algo “clásico”, sí, pero que ella

hace de un modo muy personal y... moderno. Podemos verla asomándose al mar que ve libre, desde su soledad que es (y el detalle importa) una soledad elegida para “navegar en las profundidades propias”. Nada que ver, pues, con la del naufrago. Nada, al contrario.

Y a partir de ahí su visión abre las alas y vuela. Se detiene “en medio de mi isla, ahora como siempre, parada en/ mis humanas latitudes...” e “intento lo que la tierra”. Y se encuentra con la paradoja existencial del ser: “Estos dulces muros de hielo/ han dejado entrar a la del otro espejo”. Así que hay dos Lidices, una “flotando pacíficamente con/ todos mis diminutos átomos/ y mi cabeza carámbanos”, la “rocked by Nature in the wind”, es decir, la de la mera naturaleza, y otra que es la de ese “rostro de todos los idiomas”, fluyendo a borbotones como un “río de tinta negra y caliente”.

Un río que corre en una “Pesadilla de tinta negra” y se extiende sobre el papel de su (de nuestra) circunstancia. Y así, de pronto, mientras es arrastrada, la poeta descubre cosas: “Soy una habitación momentáneamente abandonada”, dice. Y añade ese verso inquietante que cito en el párrafo anterior: “salgo de mí misma hecha un río de tinta negra y/ caliente”. Y: “Afuera solo quedan el bosque y las llagas.” Es decir, bordeó el campo mimado del compromiso sin desviarse un milímetro de su misión. Pisó como sólo saben hacerlo los poetas

auténticos: sin prisa y sin la ceguera o la rabia de la simple ciudadana, que habría hecho volar por los aires a la primera.

Y a continuación están, sí, esas grullas inefables, mil, que “alzarán el vuelo”. Escribe: “Inevitablemente mil grullas alzarán el vuelo”. Hermosa, hermosísima sugerencia. Al releerla pienso de nuevo en ese tic de las definiciones y, arriesgándome a caer en una contradicción, diré algo que calificaré (intentando evitarla) de simple descripción. Diré algo como esto: La poesía es lo que no se dice. Seguramente una apropiación, pero queda dicha. ¿Por qué si no las metáforas, los epítetos, las metonimias, las sinécdoques...? Y Lidice lo sabe. Lidice, por saberlo, se enfrenta a “lo intraducible de la vida”, rodeada de silencios.

Y concluye diciéndonos en “Lumbre verdadera” : “no dejes para una sola muerte todo el pensamiento.” Con lo que nos devuelve a la pregunta del principio: ¿Hasta qué punto ataja el poeta la lucidez? Pero entonces estaremos en el fondo de ese río de tinta negra y caliente, y sabremos la respuesta.

Apéndice

No puedo irme sin llamar la atención sobre el valioso prólogo de José Hugo Fernández. A él los remito. Disfrutarán de buena prosa y de un enfoque iluminador. Les adelanto sólo lo siguiente: “Se habla mucho acerca del estilo, aunque muy poco de nuevo se diga. En esa línea, ni más ni menos, me gustaría añadir que la clave del elegante estilo de Lidice radica en el sencillo encanto de su existencia.”

Nada que añadir. O sí. ¿Por qué no volver brevemente a las conversaciones de Eckermann con Goethe que (para que se entienda mi “fijación”) he leído por estos días? Goethe dijo: “...nadie tiene motivos de enorgullecerse por haber hecho un buen poema.” [2]

Lidice sí.

[1] *Conversaciones con Goethe*, J. P. Eckermann

[2] *Conversaciones con Goethe*, J. P. Eckermann.

LA HORA INHABITABLE QUE HABITAMOS

Abel Germán

Desde hace ya algún tiempo sigo con creciente atención el quehacer poético de Odalys Interián, he dialogado con ella y con sus libros, y cada vez me convengo más de que estoy en presencia de una feliz “rareza”. Lo que seguramente coadyuva a que sus libros aún no aparezcan en los catálogos de las grandes editoriales ni circulen traducidos a varios idiomas en las librerías del mundo. Lo excepcional (sí, lo sabemos), solo excepcionalmente entra en el mercado, y esto, el mercado (más que la calidad o la excepcionalidad), es lo que cuenta allí donde medra la llamada “industria del libro”. Y “mercado” significa “caballo ganador”, a ser posible con lo que más seduce a los ingenuos espectadores/ lectores: el sello de un prestigioso galardón en su testuz.

Aclarado esto, les hablo enseguida de lo que en realidad quiero: Su último libro: *La hora inhabitable* (Editorial

Dos Islas, Miami, 2022). Un libro con un título, como ven, muy acertado: parece decir: “¡Peligro! Durante este tiempo (u hora) el territorio es hostil”.

Ya el exergo —unos versos de Celan— van en esa inquietante dirección:

“¿Quién dice que se nos murió todo/
cuando se nos quebraron los ojos? / Todo despertó, todo comenzó”.

Celan habla, sí, de la oscuridad y de la muerte como algo superado. Un tema que quizá haría insistir a Octavio Paz en aquello de que “repite arquetipo”. Y sí, concedamos que lo hace. Concedamos incluso que lo hace también Odalys, solo que (y este es el matiz), curiosamente ese arquetipo es irrepitible y, si lo miramos bien, ni siquiera es un arquetipo. Porque la Muerte y los atributos que el imaginario humano le asocia, son (quién podría dudar) absolutamente individuales.

Las circunstancias en que Odalys concibió estos poemas son muy elocuentes al respecto. Ella, estudiosa de la Biblia, su guía divina o la Verdad por antonomasia, tiene forzosamente que percibir los múltiples indicios “apocalípticos” de la época. En enero de 2020, el llamado Reloj del fin del mundo creado por la junta directiva del Boletín de Científicos Atómicos de la Universidad de Chicago, en 1947, llegó a mover sus manecillas hasta

situarse a solo 100 segundos de la medianoche. Con lo que ha seguido desde entonces, debe estar a punto de dar las últimas fatídicas campanadas.

En esta circunstancia (en esta hora inhabitable) pues, Odalys concibió su “hora inhabitable”.

Claro, un libro de poesías, sobre todo un libro como este, no es un reportaje periodístico ni un tratado político o de historia, sino un reflejo personal de las circunstancias colectivas que, reflejo mediante, ilumina su significado. Y lo hace valiéndose de los medios con que cuenta la poeta: las palabras y lo que se mueve con (o en) ellas. De modo que esa cosa del tacto y la mirada (la relación libro/lector) abre una intimidad “peligrosa”. El libro, en fin, no viene a conversar, el libro se deja abrir y manosear para, de algún modo, poseer. Hay una voluntad de conquista evidente. No importa en qué dirección, lo que importa es que el lector no puede salir indemne.

Y Odalys lo hace con un aliento que, sin caídas, recorre toda esa oscuridad, sajada a veces por rápidos relámpagos y, al final (rebasado el instante imposible), sale liberado al Paraíso Prometido por la literatura de su fe. Es, por tanto, un libro que, para cumplir con su voluntad de posesión, habla de una Verdad, en un momento en que toda forma de verdad está

más cuestionada que nunca. Cuestionamiento que, comprensiblemente, provoca en quienes sienten el estremecimiento pascaliano, un retorno a Dios, que es un retorno a la vida que debe resultar después de la vida y que, según esta fe, debe ser, entonces sí, la correcta. Y lo hace (Odalys) con la impresionante coherencia de ese, su aliento único. José Hugo Fernández lo dice así:

En rigor, podría decirse que el poemario consta de un solo poema, suerte de macrotexto configurado por conjuntos de versos que se trenzan sin perder su autonomía y a la vez sin provocar disonancias ni cualquier otro tipo de desequilibrios, sean de contenido o estructura, ya que prevalece la búsqueda de homogeneidad como base de una sólida distinción.

Así que, más allá de ese aparente arquetipo, damos con lo esencial: la poesía. La singularidad de su poesía. Una poesía, como he dicho, de certezas. Lo que pasa es que se sustenta en un tiempo que aún no existe y de un modo forzosamente incognoscible. El misterio se disuelve, aunque no se lo proponga, en más misterio. Y aunque en ocasiones parezca aleccionarnos con respecto a su fe, la poesía abre, por definición, una perspectiva en la que las palabras y las imágenes resultantes, juegan a los dados.

Ya en el primer poema comenzamos a entenderlo: “Qué rosa / qué muerte / vertiéndose aquí” y “Qué noche sobre tu noche / vendrá...”, escribe. La rosa, la muerte, la noche. Una tríada de encaje evidente en una, su forma de “verdad”. La “rosa”, que podría no serlo, es así algo difuso: quizá aroma, quizá recuerdo... quizá intuición... O lo improbable de esa “verdad” que, recordando (a nuestro modo) los Upanichads y el Vedanta, llamaremos “de error”. La rosa en la noche que, a su vez, es la oscuridad de la muerte. Fíjense que dice: “noche sobre tu noche”, una noche potenciada pues, hasta la última que es (y esto lo expresa con absoluta precisión) la más extrema: la Muerte. “El juego siempre peligroso / de encontrar/ de dar / el número de la muerte/ y coincidir/ y ganarla”. Añadido éste del Poema 5, una especie de prontuario para lograrlo: Ganar a la muerte, la única derrota inevitable reconvertida o reciclada en esa esperanza de la fe (el subrayado es mío). Lo que tiende a parecer la repetición del arquetipo, sin duda, pero que ella, con intuición privilegiada, reconduce y, en diálogo con Rilke, provoca un cambio genial de registro al recordarle su terrible imagen del ángel: “... pero me iría con él / lo espiaría (...)” y “me bebería de un sorbo /la eternidad que reparte.” Y concluye completando casi la sinopsis: “que termine de pasar / (...) Todo ese desacierto que es la muerte”.

Así, con la solemnidad con que lo hace el mundo... la vida, se mueve este “relato poético” a través de cuatro intensas y bellísimas secciones: I) El tiempo en que se pondrán de pie las margaritas aplastadas por la muerte; II) Un árbol crece en mi lengua cuando digo el futuro; III) Hombre desde la espera minúscula del día sé mi sol; y IV) Caerá mi palabra sobre un campo de cuchillos. — Como se ve, los subtítulos son versos preciosos, vale la pena citarlos. Y, sin embargo, lo que apunta José Hugo, insisto en ello, es absolutamente cierto. Cada una de esas secciones marca si acaso cierto matiz que combina, con diferentes colores, el conjunto.

Hasta existe en la sección III, para ilustrar lo dicho, una mirada al amor: “Hombre desde la espera minúscula del día, sé mi sol.” y “La vena ahora herida del amor / el triste goteo de su sombra.”

Como se ve, se trata de una poesía de y en lo inefable, como si mirase y tocase todo, hasta el cuerpo del hombre, con la mirada y las manos de quien conoce la mirada y las manos de Dios, sin traicionar su humildad terrenal de mujer que, si peca, es por exceso de amor. O, si acaso, por su obsesión en el hecho de “la muerte que miramos/ el miedo de quedar así/ de vivir en el único desconcierto/ que ofrece la vida.” O “La vida gemela que le nació a la muerte”.

Y ya en la última sección la muerte sigue ahí, es y, a la vez, no es. Odalys la convierte en un desafío. Lo advierte. Lo advierte. Dice: "Abro de un tajo el cosmos de la muerte/ (...) y voy hacia el milagro". Para cerrar este recorrido difícil y hermoso con unos versos que dan un vuelco al corazón: "Ahora caerá mi palabra/ sobre un campo de cuchillos. (...) Sigo mostrándote (...) el ahora de la hora en que / escaparemos". Y mantiene el rodeo a Dios, sin

llegar al hombre, más bien evitándolo. *Dios no nos dejes / en las manos del hombre/ no nos dejes*. Una súplica que estremece, pero que comprendo. Ahí está contenida toda la soledad del hombre junto o frente al hombre, en esta hora inhabitable que habitamos.

Gracias, Odalys, poeta, por advertirnos.

INGENIO DE ARMONIOSAS VIBRACIONES

José Hugo Fernández

Despertar la emoción del lector sin necesidad de recurrir a su amplitud de entendimiento, es antigua conquista de poetas. Un endriago con lengua de fuego y cabeza de león, que no por haber atenuado su misterio mediante la práctica de siglos, deja de ser desconcertante. Pero no sé por qué sorprende menos, aun cuando sea más extraordinario, que siga resultando imposible para los poetas acceder a la emoción del lector sin haber conquistado antes sus oídos.

Se alude a la oscuridad o al hermetismo de cierto lenguaje poético como razón por la que algunos no atrapan la preferencia de quienes leen. Sin embargo, sería fácil mencionar a no pocos autores digamos herméticos que han logrado alcanzar una importante ascendencia pública. Basta con que sus versos, por oscuros que fueren, traspasen los filtros del tambor

auditivo. ¿Será posible entonces que en ello (o sobre todo en ello), mucho más que en la comprensión de su obra, radique el secreto de la popularidad siempre tan cara y huidiza para los poetas?

Allá el que crea tener una respuesta infalible. Yo apenas deslizo este presupuesto personal entre signos de interrogación, consciente, como diría Blanchot, de que hay respuestas que suelen ser entendidas como desgracias de la pregunta. De lo que sí estoy seguro es que, si bien no de manera general (ya que en poesía las normas sólo existen para ser rotas), hay casos en los que el poeta parece saber, o intuir cuando menos, que por sólido que sea su talento, no le queda otra opción que dirigir los versos al oído del lector como paso previo para llegarle al alma. Y es entre tales poetas donde muy frecuentemente alinean los más aclamados por el público.

El libro *Altar de nadie*, antología personal de Félix Anesio, con poemas escritos entre los años 2011 y 2021, nos expone esa pauta de poesía moldeada especialmente para franquear el tímpano como primera instancia. Su carácter intimista e introspectivo, aunque siempre en contacto con los asuntos de la vida común. La concisión de todas sus piezas como prueba de una perenne búsqueda de agilidad y fluidez. La despejada sintaxis, sin arterías ni superfluidades... Son algunas de las

señales que parecen indicar el interés del autor por ser recibido con agrado y aun con familiaridad por parte de los lectores corrientes. Esto no significa en modo alguno que la suya sea una obra de medianías. Al contrario. Lo sencillo en ella armoniza cristalinamente con lo complejo, lo sensorial con lo juicioso y lo inmanente con lo sustancial, dando cuenta del magnífico poeta que es Félix Anesio y de cómo, justo por serlo, ha encontrado un modo propio de ampliar el radio de accesibilidad y disfrute para sus piezas.

Ese modo (básico en su estilo) marca un relieve en las palabras que el poeta demuestra escoger meticulosamente para aproximarse a los objetos y a los temas que trata. Aunque yo diría que, más que escogerlas, expurga el idioma para redimir cada palabra con el plan de ordenarlas de manera que el lenguaje coloquial prevalezca sobre el literario. No sin haber pasado antes por el matiz de la experiencia y la imaginación de un fino hacedor de versos que bien conoce lo que se trae entre manos. Así que no por ser asequible renuncia a lo alusivo ni a la multiplicidad de connotaciones poéticas que prodiga la mezcla de ambas formas de expresión.

En *Altar de nadie*, la palabra fluye como vehículo de un hombre llano, presto siempre a volar pero sin levantar los pies del suelo. Su claridad discursiva es una sonda

que delicada y sutilmente escruta en el tejido íntimo de la sociedad en la que ese hombre, portavoz hechizado de sus iguales, se afana en reflatar los vestigios de una tradición poética que es tan antigua como el tiempo y cuyo objetivo —ya sabemos— no contempla describir o definir meramente lo vivencial cotidiano, sino ir dejando lúcido registro de las sensaciones que genera el hecho de vivir.

“No sé quién soy / ni a qué he venido. / No creo que haya / un solo hombre / que sepa de qué hablo. / En caso contrario / ofrezco disculpas. / No ha sido mi intención / importunarlos...”. Poesía esencialmente sugestiva, escurridiza, y aun ambigua en ocasiones, que narra poco pero cuenta mucho, con la emotividad como fin y las más armoniosas vibraciones como medio. Poesía de quien lo apuesta todo por compartir angustias e incertidumbres sin que al parecer le importe ser entendido (¿y a qué auténtico poeta le importa?), pues su recompensa radica en ser correspondido. “De todos los desiertos que habito / ninguno tan cruel / como el de la palma de mi mano”.

EL LIBRO DE ENRIQUE PATTERSON

Armando Añel

Le llamo el libro de Enrique Patterson porque en él el profesor Patterson toca casi todos los asuntos esenciales que le apasionan, a él y aún a millones de cubanos y humanos en este tercer milenio de activismo digital y democratización informática: La literatura, la poesía, la política, la nacionalidad, la identidad, el racismo, el “castrianismo”... Incluso la intrahistoria de ese raro país llamado Cuba.

Como muchas sensibilidades superiores, Patterson (Holguín, 1950) tiende a la introspección y la espontaneidad. De ahí que constituya un desafío reunir, para imprimir, sus ensayos e investigaciones. Este es uno de los valores de *La soledad histórica* (Eniola Publishing, 2021): comienza a establecer un orden para la obra dispersa de uno de los más incisivos pensadores contemporáneos.

Cada uno de los nueve ensayos que conforman el volumen respira por sí mismo, diversificando una dinámica no exenta de interacción. En este sentido es de agradecer el inteligente manejo editorial de Reynaldo Fernández Pavón, enriquecido por la encomiable investigación de Miriam Rodríguez y el agudo prólogo de Alfredo Triff. El libro ya está disponible en Amazon.

La soledad histórica, como apunta Triff, “es un ensayo atrevido y expansivo”. Su autor, pongamos por ejemplo, da la cara a una pregunta dura entre varias no menos desafiantes: “¿Por qué el negro se traga el cuento de la Revolución si ya había una voz con una historia desde sí mismo?”. En su condición de pragmático, añade el prologuista, en este libro “Patterson evita optimismos ilusorios y pesimismo celosos”.

Sobre el “castrianismo” dice Patterson: “La Revolución aparece como portadora de una ideología religiosa. Piénsese en el siguiente lema: ‘¡Como sea, donde sea y para lo que sea, comandante en jefe, ordene!’, y se verá que sería perfectamente intercambiable por este otro: ‘Castro es la verdad, el camino y la vida’”.

Sobre la nacionalidad: “A partir de 1959, por primera vez en la historia republicana observamos el asentamiento continuo y cuasi definitivo de parte de la nación en el llamado ‘territorio enemigo’. Si el régimen colonial y

las anteriores dictaduras republicanas crearon exilios políticos, el castrismo ha propiciado enclaves y la trans-territorialidad de la nación”.

Y sobre *Fuera de juego*, de Heberto Padilla: “En este juego carente de ingenuidad, suicida, al borde de la navaja, entre un autor falso pero armado y todopoderoso y otro verdadero, pero sin más recurso que la desnudez de la palabra y el valor de ejercerla a cualquier precio, aparece la heroicidad del libro”.

Podría citar cientos de ejemplos, una cantidad similar a la de las páginas impresas por Eniola, para intentar resumir el espíritu de este ensayo medular, como muchos libros en un libro. Terminó con esta cita compuesta, de lógica tajante y sabia comprensión:

“La historia de Cuba puede leerse como el conflicto de dos proyectos de nación no cuajados ... El intento de reconocer la identidad sobre la base de abstracciones que eliminan las disparidades en aras de un objetivo común –si leemos el desarrollo posterior de la historia cubana–, es esencialmente peligroso”.

1981. Siendo profesor de Filosofía en la Facultad de Filosofía e Historia de la Universidad de la Habana, Patterson es arrestado por la policía política y expulsado de su cátedra. Se le prohíbe educar a sus compatriotas. Amnistía Internacional lo declara perseguido de conciencia.

Desde la disidencia pública, Enrique Patterson fue uno de los creadores de la Corriente Socialista Democrática (1991) y presidente del desaparecido Instituto de Estudios Cubanos.

MUCHO MÁS QUE HISTORIA: LAS MEMORIAS DE RAFAEL DÍAZ BALART

Armando Añel

Hasta ahora no era posible comprarlas online, o solo de segunda mano si andabas con mucha suerte, pero ya están al alcance de todos las memorias de Rafael Díaz Balart, *Cuba: Intrahistoria. Una lucha sin tregua* (Instituto La Rosa Blanca, 2022), libro lleno de ángulos sorprendentes y tesoros imprevistos que deben leer, en primer lugar, los jóvenes cubanos menores de ochenta años —no es un chiste—, quienes crecieron sufriendo una educación supuestamente gratuita que en el fondo camuflaba, aún camufla, una operación de enmascaramiento sociocultural de proporciones gigantescas.

Esto es intrahistoria de Cuba, sí, pero de verdad. Aquí se juega al duro y sin guante.

El político y abogado Rafael Díaz Balart (1926-2005) fue líder de la mayoría y presidente del comité parlamentario mayoritario en la Cámara de Representantes de Cuba entre 1954 y 1958. Tan pronto como en enero de 1959, en Nueva York, fundó la primera organización anticastrista de cuantas han sido: La Rosa Blanca. En *Cuba: intrahistoria. Una lucha sin tregua*, precedido por un sustancioso prólogo de su hijo, el congresista Lincoln Díaz Balart, Rafael consigue narrar la historia de su vida a través de sucesos claves de cara a la historia moderna de Cuba. Ambos elementos, la biografía del autor y la historia de Cuba, se complementan armoniosamente regalándonos un volumen de conocimiento invaluable.

Dice de su padre Lincoln Díaz Balart en el prólogo:

“Su brújula inalterable fue su amor por Cuba y su anhelo de libertad para los cubanos. Pero su pensamiento evolucionó constantemente a través de su vida. Escribió un libro sobre una tesis suya que llamó Bi-Americanismo, por ejemplo, y años después, al preguntarle yo por qué nunca lo había publicado, me dijo que ya no estaba de acuerdo con esa tesis. ‘Recuerda la frase de Abraham Lincoln’, solía decir: ‘Desgraciado del hombre que no sea más sabio cada día que el día anterior. Lo importante en la vida es mantener invariable una conducta. Para lo cual es necesario, muchas veces, variar de actitudes, de opiniones y hasta de militancias’”.

Así, sobresale en este libro la visión de Rafael Díaz Balart frente a una diversidad de temas, situaciones y encrucijadas históricas, visión también reflejada en el texto del proyecto de programa político de La Rosa Blanca, incluido en este libro a manera de epílogo y de gran valor para el futuro institucional de Cuba. Cierro esta reseña con varias citas del autor que corroboran lo que digo:

“Como es obvio, no puede haber democracia sin política, ni política sin políticos. Las campañas contra la política y los políticos tienden a tener inspiración totalitaria”.

“La Rosa Blanca rechaza las etiquetas eurocéntricas de derecha e izquierda”.

“No existe una explicación razonable para aquellas demostraciones ilimitadas de adhesión y entusiasmo a favor del dirigente del 26 de Julio, hasta que se escarba un poco la epidermis de la situación y se hace presente

el factor racista y el factor clasista. El hijo de un gallego, blanco y alto, había derrocado a un mulato de las más humildes capas sociales de la nación. La frase que corría por los ‘clubes elegantes’, en los últimos tiempos del régimen de Batista, dice mucho: ‘Que se vaya el negro, aunque venga el caos’. El racismo y el clasismo son las grandes claves ignoradas de nuestra historia”.

“En enero de 1959 se estableció en Cuba un régimen de gánsters, por gánsters y para gánsters, dirigido por el gánster en jefe”.

“La Segunda República deberá fundarse en las instituciones y no en las personas”.

“Ni los de adentro deben ver a los de afuera como conquistadores, ni los de afuera deben ver a los de adentro como colaboracionistas. Todos hemos sido víctimas y todos vamos a construir nuestro futuro. Es así como triunfaremos”.

DE CÓMO COSITO ENCONTRÓ SU COSO

José M. Fernández Pequeño

*Prólogo del libro Se cortan chazo,
antología de cuentos de asunto dominicano
escrita por Fernández Pequeño y publicada recientemente
por el Banco Central de la República Dominicana*

Era marzo y 1998, una tarde única para mí, que había decidido quedarme a vivir en la República Dominicana y abandonaba la delegación cubana hospedada en el Hotel Lina para refugiarme en la casa de Hugo Pérez, mi exalumno y amigo.

Atrás quedaba una andadura de la que me sentía y me siento orgulloso. No solo había publicado en Cuba mis primeros libros, sino que además formé parte del pequeño núcleo que en Santiago de Cuba fundó el Festival de la Cultura Caribeña, primer paso hacia la

posterior creación de la Casa del Caribe y de la revista *Del Caribe*. Al momento de mi partida, estas eran ya instituciones establecidas y de primera importancia para la cultura de la región. Aquella tarde de marzo así era el pasado.

El futuro, en cambio, carecía de consistencia, era si acaso un deseo. Sin hogar, sin trabajo, sin dinero, lejos de la familia...

A la mañana siguiente, enfrentado a mi primer día como inmigrante ilegal, el abandono se transformó en zozobra. Era lunes y yo no tenía nada que hacer ni persona a la cual llamar. Salí a las calles de Santo Domingo y comencé a caminar. Primero, por la Zona Colonial, que conocía bastante debido a breves estancias anteriores en el país. Luego, aventurándome hacia donde mis pies quisieran, buscando que el riesgo de perder el camino de regreso quitara relevancia a cuanto me pesaba dentro. Sin detenerme, por horas, fui afrontando una ciudad extraña y empecinada, cuya verdadera condición había permanecido oculta a la mirada del visitante que hasta entonces había sido yo. Huía de mí mismo, del desamparo; es decir, que huía inútilmente. Y mientras intentaba no pensar, las calles me interpelaban con signos inverosímiles. Un cartel toscamente escrito informaba: "Se cortan chazo". ¿Qué recontracarajo podía ser un chazo? ¿Y por qué era

necesario cortarlo? Otro cartel colgaba en el frente de un negocio, algo así como una ferretería: "Si quiere el cosito que va en el coso, traiga el coso para saber qué es el cosito". Dios mío, ¿dónde me había extraviado?

Hundido en el desconcierto, entré a un colmado, compré algo y pedí una bolsa, razón por la cual el colmadero me observó con suspicaz alarma. Cuando por fin se aclaró el malentendido, supe que en realidad yo quería una funda... las bolsas allí eran otra cosa.

Han transcurrido veintitrés años, durante los cuales encontré en la República Dominicana el espacio (cabida intelectual y respeto profesional; libertad para ser y crear, en fin) que la política terminó por negarme en el país de origen. Esta otra isla caribeña ha sido, además, terreno abonado para mis desvaríos narrativos. Quizás aquella mañana en que caminaba por calles incomprensibles, mis ojos de extraño ya percibían la mayor riqueza del entorno que me retaba: la brillantez e ingenio con que por todas partes se manifestaba lo insólito. Pero aún me tomaría unos años comprender que la lengua coloquial dominicana y la sabichosa cultura popular en que esta se asienta, ese tigueraje que chispea ágil a cada paso (en

el tráfico callejero, las oficinas públicas, los colmados, el discurso político...), ofrecen a flor de piel lo que, al menos para mí, resulta materia indispensable a la hora de contar: las visualizaciones del absurdo.

Como el individuo que un día se descubre con sorpresa capaz de pensar en un idioma hasta ayer ajeno, en algún momento sentí mientras escribía que los códigos de la realidad dominicana reverberaban dentro de mí con la naturalidad y el placer de lo que siempre había estado allí. El tránsito sensible hasta ese punto de comunión es lo que se ofrece en este libro, al reunir por primera vez mis cuentos de asunto dominicano, desde el último (terminado hace solo un mes) hasta el primero, escrito hace veintidós años.

He decidido organizar los textos en un sentido cronológico inverso (del más reciente al más antiguo) porque me pareció la única estrategia confiable, por ladina y rosca izquierda, para demostrar no la existencia del cosito (eso está fuera de toda duda, sea esta razonable o no), sino la maravilla de su difusa esencia, esa cualidad inaprensible e inclasificable que termina por permitirle el regocijado acoplamiento con el coso.

RETRATO DESDE EL PUENTE



‘HABANA 500 ANIVERSARIO’, DE ANDRÉS RODRÍGUEZ

Armando Añel

Andrés R. Rodríguez, licenciado en Ciencias Biológicas, especializado en Biología Marina, es autor, entre otros, de los libros *Manual de campo del Atlántico Noroccidental*, *Lista de nombres comunes y científicos de peces marinos cubanos* y *Fábulas vivas*. Actualmente es consultor para varios proyectos de pesca, turismo y medioambiente en Miami, la ciudad en que reside.

Tuve el placer de entrevistar a Andrés a propósito de la aparición de su libro *Habana 500 aniversario*, ya disponible en Amazon:

Armando Añel (AA)- ¿Considera que *Habana 500 aniversario* es un libro que deberían emplear los emigrados para conocer cómo se formó la llamada “identidad cubana”? ¿Qué espera del lector?

Andrés R. Rodríguez (ARR)- Deben leerlo atentamente, sobre todo, los jóvenes cubanoamericanos bilingües que quieren conocer sus raíces. O turistas que viajen a La Habana y quieran tener una información sintética, visual.

AA- El libro refleja su admiración por la ciudad de La Habana. ¿Qué lugar escogería como refugio?

ARR- Un patio de alguna de las mansiones habaneras, con una fuente fluyendo. Es todo un lujo.

AA- La lectura va de la mano de ilustraciones, pinturas, terminología, mapas, planos. ¿Ha sido largo el trabajo investigativo?

ARR- Sí, es largo, muy trabajado, haciendo converger diversos conocimientos, investigaciones, viajes, lecturas, disímiles vertientes de la cultura. No solo se trata de Historia y Arquitectura. Es un libro holístico de la historia de La Habana, y por tanto de Cuba.

AA- Este es un libro de corte histórico que sin embargo fluye amenamente. ¿Se considera usted un historiador? ¿Cómo ve el trabajo de otros historiadores cubanos?

ARR- No, no soy historiador. Soy un individuo que ya alcanza cierta cultura y puedo introducirme en campos alternos al mío original, la Biología. He quedado

sorprendido de los considerables sesgos y baches que tienen los trabajos de los historiadores.

AA- Sobre la casa colonial hispana, la típica de La Habana: ¿Entrar en una de estas casas transporta a la época colonial? ¿Tenían alguna característica especial?

ARR- Ya mencioné algunas cosas: paredes gruesas de altos puntales, techos de tejas acanaladas, altos ventanales que al abrirse dejaban circular el calor debajo del alto techo. Lo principal es el patio central, diseñado para un confort de bajo consumo energético. Las construcciones coloniales hispanas incluían la tradición constructiva de árabes y romanos.

La Habana alcanzó niveles de gran lujo en el siglo XIX. Residían allí algunas de las mayores fortunas del mundo de entonces, la llamada sacarocracia. Lo que actualmente es la Habana Vieja debe ser conservado con gran esmero.

AA- ¿Abundan en otras ciudades de Hispanoamérica altas fachadas y ventanales, portones, patios, techos de tejas?

ARR- Sí, era una técnica de construcción generalizada en la colonia. En Cuba, ello es muy visible y está bien conservado en Trinidad. En Guatemala, en Antigua, en México, en San Luis de Allende y muchas de sus

ciudades y pueblos, en Colombia, en Cartagena y muchos de sus pueblitos.

AA- Háblenos del contraste de mansiones coloniales y bohíos, ¿coexistieron en La Habana?

ARR- La Habana comenzó siendo un villorrio de bohíos. Varias veces el fuego la destruyó, o los piratas. El bohío era una mezcla de las técnicas constructivas aborígenes, principalmente de la taina, aprovechando materiales constructivos locales. Su material principal era la madera, muy fácilmente degradable. Las construcciones de piedra caliza, como las mansiones y palacios, soportan muy bien el peso del tiempo. Claro que coexistieron.

AA- ¿A qué debe La Habana su rápido desarrollo arquitectónico en los siglos XVIII y XIX?

ARR- La colonia más rica y productiva en el mundo del siglo XVIII era la francesa Saint Domingue, hoy Haití. La revolución que allí ocurrió a finales de siglo fue extremadamente violenta, desintegró totalmente el sistema de producción esclavista, y ya no se rehizo de otra manera. Cuba sustituyó en 1805 a Saint Domingue como la azucarera del mundo. Pero no solo había plantaciones cañeras en Cuba, haciendas cafetaleras y vegas de tabaco eran también un considerable

aporte económico. Además, el puerto de La Habana era el punto de reunión de la Flota de La Plata. Todo ello sustentó un nivel de desarrollo económico que no existía en ningún otro lugar de las Américas entonces.

AA- ¿Cuál es su opinión sobre el estado de conservación de La Habana actualmente?

ARR- Vedado, Santos Suárez, Centro Habana, están casi en ruinas por empobrecimiento de la población y falta de mantenimiento. Los balcones se caen y han matado a numerosos habaneros. Pero algunas áreas cercanas al puerto de la Habana Vieja fueron cuidadosa y profesionalmente restauradas desde la oficina de Eusebio Leal, Historiador de la Ciudad, que dejó de ser un ente simplemente cultural para pasar a ser un emporio de conservación con fines turísticos. Operaban como una empresa descentralizada y capitalista, que se llamaba Habaguanex.

AA- ¿Conoce detalles de las acusaciones que se le hicieron a Leal?

ARR- Leal es una figura controvertida. Su aporte es positivo, ha dejado un legado, sin él tal vez la ruina de La Habana hubiera alcanzado a todo el patrimonio arquitectónico habanero. Sus métodos pueden ser cuestionables, pero no los conozco a profundidad

porque el sistema es oscuro y misterioso, oculta los detalles. Al parecer, si él no participó en corrupción y desfalco, personas a su alrededor sí desfalcaron el erario público. Puede que su hijo participara en ello, traficando con el patrimonio cultural nacional.

AA- ¿Hay trabajos de conservación actualmente en La Habana?

ARR- Luego de los problemas de corrupción en Habaguanex, y la muerte de Leal, los que continuaron administrando esa corporación (tal vez como otra entidad) fueron militares que poco prestan atención a cuestiones de conservación. He visto imágenes de la construcción de ciertos hoteles en perímetros coloniales, con una estructura moderna. Se interpreta una total falta de visión de los que ahora están a cargo.

AA- ¿Qué espera de La Habana en un futuro?

ARR- Desde luego, los escenarios políticos determinarán. Esperemos que el cambio necesario permita organizar a la vez entidades que respeten el patrimonio. Pocas ciudades de Hispanoamérica y del mundo son un museo vivo y un útero cultural, como lo es La Habana Vieja. El resto de La Habana tendrá que ser reedificado.

AUTORES

Abel Germán (Cuba, 1951). Ha publicado los plaquettes de poesía *Curiosidades* y *Cubo de Rucbick*, y los poemarios *El día siguiente de mi infancia*, *El silencio que dicen* y *Soñar como es debido con una flor azul*, el primero por la editorial Letras Cubanas y los dos últimos por Primigenios y Dos Islas respectivamente. Hay poemas suyos en las antologías *Cuba: en su lugar la poesía* y *Usted es la culpable*. Ha colaborado con varios periódicos y revistas digitales, publicando artículos de opinión y reseñas de libros. Desde hace veinte años vive en España.

Amanda Rosa Pérez Morales (La Habana, 1990). Escritora, Doctora en Filosofía y profesora de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en México. Ha publicado los libros *El jazz ácido de Nueva Zelanda* y *Diez*.

Amir Valle (Guantánamo, 1967) ha obtenido premios literarios en países como Cuba, Colombia, República Dominicana, Alemania y España. Ha publicado más

de una veintena de títulos, entre ellos los libros de testimonio *Jineteras* y *Habana Babilonia o prostitutas en Cuba* y las novelas *Las puertas de la noche*, *Si Cristo te desnuda* y *Las palabras y los muertos* (Premio Internacional de Novela 'Mario Vargas Llosa' en 2007). Es Premio de Ensayo 'Carlos Alberto Montaner' 2019.

Ana Rosa Díaz Naranjo. Poeta, narradora, artista de la plástica y actriz. Graduada de Lengua Inglesa. Ha publicado, entre otros, los libros de poesía *Pasos en el borde* (Editorial Sanlope, 2003) y *Otra vez el cielo* (Editorial Negro sobre Blanco, 2013) y las novelas *El hueco* (Ilíada Ediciones, 2019) y *Rani y la charca misteriosa* (Editorial Primigenios, 2020). Textos suyos han sido publicados en antologías y revistas en Cuba y el extranjero.

Ángel Marrero nació en Guantánamo, Cuba. Es pintor y un estudioso independiente de simbología en el arte occidental. Ha vivido en Madrid, New York, Ciudad de México y Los Ángeles, donde reside actualmente.

Armando Añel. Escritor, editor. Ghost Writer. Entre los años 1998 y 2000 se desempeñó como periodista independiente en Cuba. Tras recibir el premio de ensayo anual de la fundación alemana Friedrich Naumann, con la revista Perfiles Liberales, en febrero del año 2000 viajó a Europa, donde residió en España e Inglaterra hasta radicarse en Estados Unidos en 2004. Tiene una docena de libros publicados. Dirige Neo Club Ediciones y es uno de los coordinadores del proyecto Puente a la Vista.

Aurelio de la Vega (1925 - 2022). Compositor, ensayista y poeta cubanoamericano. Desde principios de la década de 1960 ha sido una fuerza activa en la escena musical de los Estados Unidos. Su música y sus ideas estéticas han sido comentadas y analizadas en libros, periódicos y revistas de Estados Unidos y América Latina. En 1978 fue galardonado con el premio Friedheim del Kennedy Center for the Performing Arts, Washington, D.C. Ha sido nominado cuatro veces a un premio Grammy Latino, tres veces a Mejor Composición Clásica Contemporánea y una vez a Mejor Álbum Clásico.

Enrico Mario Santí (Santiago de Cuba, 1950). Escritor, crítico, investigador. Profesor de Investigación por la Universidad de Kentucky y en la Claremont Graduate University. A lo largo de su trayectoria profesional ha recibido múltiples reconocimientos, entre ellos las becas Guggenheim, Woodrow Wilson, ACLS, NEH y

Fulbright. Entre otros, ha publicado los libros *Mano a mano: Ensayos de circunstancia* (2012), *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz* (2016) y *El peregrino de la bodega oscura y otros ensayos* (2021).

Jesús Hernández Cuéllar es director y editor de Contacto Magazine. Desde 1981 ha trabajado en todo tipo de medios: agencias de prensa, diarios, radio, televisión, semanarios, internet, revistas y redes sociales. Fue redactor de la agencia EFE en Cuba, Costa Rica y Estados Unidos, así como editor del diario *La Opinión*, en California, e instructor de periodismo. En 1992 recibió un reconocimiento especial del Greater Los Angeles Press Club “por su labor sobresaliente durante los disturbios civiles de Los Angeles”.

José Hugo Fernández (La Habana, 1954) es escritor y periodista. Durante la década de los años 80, trabajó para diversas publicaciones en La Habana, y como guionista de radio y televisión. A partir de 1992, se desvinculó completamente de los medios oficiales y renunció a toda actividad pública en Cuba. Premio de Narrativa ‘Reinaldo Arenas’ 2017, tiene alrededor de una veintena de libros publicados, la mayoría disponible en Amazon.

José M. Fernández Pequeño llegó a la República Dominicana en 1998. Su labor de escritor se concentró a

partir de ese momento en la narrativa y ha ido dejando libros de cuentos como *Un tigre perfumado sobre mi huella* (1999), *Tres, eran tres* (2006), *El arma secreta* (2014), *Bredo, el pez* (2017) y la novela *Tantas razones para odiar a Emilia* (2021). Entre otros, ha ganado el Premio Memoria (1997), organizado por la UNESCO; dos veces el Concurso Iberoamericano de Cuentos de Casa de Teatro (2001 y 2019); dos también los Premios Anuales de Literatura en la República Dominicana (2013 y 2016); y los Florida Book Awards (2014). Actualmente reside en Miami.

Rafael Vilches Proenza (El Cero de Las 1009, 1965). Licenciado en Artes Plásticas. Escritor independiente. Ha publicado, entre otros libros, las novelas *Ángeles desamparados*, *Inquisición roja* y *Sálvame si puedes* (Premio de Narrativa Reinaldo Arenas, 2020), y los poemarios *Trazado en el polvo*, *País de fondo*, *Café amargo* y *La luna entre nosotros* (Premio Dulce María Loynaz 2018). Sus textos han aparecido en antologías, revistas y periódicos de varios países.



En este número:

Abel Germán • Amanda Rosa Pérez • Amir Valle
Ana Rosa Díaz • Ángel Marrero • Armando Añel
Aurelio de la Vega • Enrico Mario Santí
Jesús Hernández Cuellar • José Hugo Fernández
José M. Fernández Pequeño • Rafael Vilches



Puente a la Vista

EDICIONES