

Recuerdo a Jacqueline Nova como a una muchacha poco sociable, de hablar quedo y grave, de mirar tímido y hasta a veces hosco, de expresión siempre seria, entre sombría y severa. No fui compañero de estudios de ella, por lo que nuestros encuentros fueron limitados. Pero había una callada intensidad en la comunicación. El Buenos Aires de los tiempos del Di Tella y de la señera figura de Juan Carlos Paz era una ciudad en la que los jóvenes de la orilla oriental del Río de la Plata íbamos a informarnos y a formarnos. Y también a refrescarnos, por qué no.

Descubrí a Jacqueline de a poco, como otros de sus colegas de generación. Su música era sólida y su gesto compositivo era extrañamente solemne. Había ganado el premio de Caracas con un jurado prestigioso, y Héctor Tosar, integrante de dicho jurado, me hablaba con respeto de su partitura premiada, los *Dode móviles*. La escuché en Montevideo poco después, cuando los caraqueños enviaron las grabaciones del festival de 1966. Allí empezó mi gran aprecio por Jacqueline, a quien iba a conocer en Buenos Aires en 1967.

En el Di Tella, tuvo el apoyo del ingeniero Fernando von Reichenbach para zambullirse en el terreno de lo electroacústico. En materia de música instrumental no tenía demasiado para aprender, pues mucho había descubierto ya, por sí sola, esta provinciana llegada a Bogotá. Pero fue en el Di Tella que Jacqueline recibió el impacto de la fuerte y cuestionadora personalidad de Luigi Nono, dato que nos ayuda a comprender el proceso de su lenguaje a posteriori de la experiencia argentina (el propio concepto de asimetría parece apoyarse en la defensa de la asimetría que hacía Nono).

El Di Tella fue cerrado en diciembre de 1971, y en 1972 sólo quedaba en pie en Buenos Aires - y no por mucho tiempo - el estudio de la Universidad, que dirigía Francisco Kröppf. Conocí *Creación de la tierra*, compuesta en su regreso a esa ciudad, cuando era todavía embrionaria. Cuando me entregó la flamante cinta terminada - creo recordar que fue en casa de la compositora Hilda Dianda -, Jacqueline estaba muy insegura con su nueva obra. Debo confesar que yo también.

Oposición-fusión no había sido especialmente original ni descollante, y esta nueva pieza electroacústica parecía no ir mucho más lejos. Estaba muy bien hecha, pero en una primera aproximación me sonaba como una variación del planteo de Herbert Eimert en su mejor creación: *Epitaph für Alkichi Kuboyama*, hecha entre 1960 y 1962 sobre un texto de Günter Anders. Al escucharla nuevamente fui descubriendo que Jacqueline invertía el planteo de Eimert, que en este caso podía haber sido cuestionable, y reinventaba el juego entre la elaboración abstracta y la inteligibilidad del documento como tal, que lograba hacer gradual y pudorosamente emocionante. Su solidaridad con el shamán tunebo transformado en un símbolo de todos los indígenas de América, se concretaba en un notable y refinado juego de imágenes y de ilusiones auditivas que homenajeaban, calladamente, brevemente, finalmente, al hombre singular sentado frente a nosotros cantando el nacimiento del mundo. Los procedimientos habían sido deliberadamente sencillos, diríase que elementales desde un punto de vista de las posibilidades tecnológicas del momento. Pero esta búsqueda de lo despojado era parte de la estética y de la ética de Jacqueline. Y aquí, los cambios de velocidad, los filtrados, los picos dinámicos utilizados como moduladores rítmicos, la espacialidad obtenida por reverberación artificial conjugada con la modificación de intensidades, el modulador en anillo - tan desgastado por Stockhausen - aprovechado con inteligencia, adquirirían una potencia sórdida a la vez que celebratoria y hasta lúdica, una gran fuerza emotiva, cuidadosamente graduada. La voz, único material de partida, se convertía en viento, en comunidad de seres humanos, en tambor, en ritual, en magia.

Poco después, *Omaggio a Catullus* daría una nueva vuelta de tuerca a esta búsqueda de salidas expresivas, con una solución desgarradora, casi autobiográfica. El hecho de que esta magnífica obra fuese estrenada bajo la dirección de un destacado pianista delataba ya entonces la no comprensión de su dimensión por parte de los directores de orquesta locales (y permitía elogiar el buen olfato artístico del director improvisado y de los intérpretes voluntarios sumados a la empresa, en vísperas de la muerte de la compositora). El hecho de que nunca fuera reestrenada hacía todo el panorama particularmente doloroso.

Nunca pude comprender la indiferencia del *establishment* colombiano hacia Jacqueline. Tampoco la de sus padres, que se negaron a recibir a un economista uruguayo solidario, funcionario intermacional, quien - en plena época de feroces dictaduras - les llevaba ejemplares del disco con *Creación de la tierra* que había sido editado en el Uruguay, con apoyo de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, y que, lamentablemente, no había llegado a tiempo para hallar a Jacqueline viva.

Un estudio de música electroacústica del interior de Colombia tomó su nombre, pero las obras electroacústicas de Jacqueline siguieron siendo desconocidas para los jóvenes colombianos. Las no electroacústicas también, en su casi totalidad.

Es por todo ello que celebro entusiastamente esta semana de homenajes en los 65 años de su nacimiento y los 25 de su muerte. Y celebro la valentía y la constancia para concretarlo. Ojalá Colombia pueda empezar a descubrir al compositor más importante de su historia. Ojalá América Latina pueda empezar a conocer a Jacqueline Nova.

Corlón Aharonián
Montevideo, mayo, 2000.