

# Jacqueline Nova en el contexto latinoamericano de su generación

(Charla ilustrada, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 15 de junio del 2000) Graciela Paraskevaidis

Agradezco el honor de haber sido invitada a participar en los actos conmemorativos de Jacqueline Nova. Para ella, estos seis móviles asimétricos.

## M Ó V I L E S

En mi breve texto para el programa me refiero a la memoria como preciado privilegio de los seres humanos, que nos permite no sólo recordar, sino existir, en tanto actúa como testimonio del pasado y testigo del presente.

La memoria es la única posibilidad de tener una historia, de escribirla, de estudiarla, de transmitirla.

La memoria nos convoca hoy para homenajear a esta compositora colombiana, latinoamericana, y para comenzar a escribir un capítulo más de la historia de la música en nuestro continente, a través del conocimiento y de la difusión de su obra.

La memoria nos conmina a rescatar la significación de su música dentro de esa historia.

## M Ó V I L E S

"Lo nuevo debemos abordarlo como una necesidad, no como una fórmula. Lo nuevo se producirá por necesidad histórica", manifestaba Jacqueline Nova en 1969, en una de sus audiciones radiales del ciclo "Asimetrías".

Su obra proviene precisamente de la necesidad histórica de situarse en un aquí y ahora específicos e inequívocos. Su aquí y ahora más contundente transcurrió entre la composición de los *Doce móviles para conjunto de cámara* en 1965 y el *Omaggio a Catullus*, estrenada en 1975 poco tiempo antes de su muerte, y se repartió geográficamente entre Bogotá y Buenos Aires, donde realizó *Creación de la tierra*, su obra más acabada y más notable.

Su necesidad histórica desecha fórmulas y va en busca de lo nuevo, de lo inédito, "al más allá del sonido", como ella misma decía refiriéndose a sus investigaciones y estudios, y la conduce desde lo serial y aleatorio a la aplicación de los medios electroacústicos, de los que la voz humana será no sólo fuente poética o testimonial sino símbolo.

Su reiterado interés por las estructuras por secciones - por bloques, diríamos también -, por la espacialidad, por los procesos continuos y discontinuos, por las transformaciones tímbricas - instrumentales, vocales o electroacústicas - y por las asimetrías como credo estético, está presente con fuerza a partir de los *Doce móviles* y lo encontramos de diferentes maneras en obras posteriores: en *Metamorfosis III* para orquesta, misteriosa y agresiva y probablemente referida a la obra homónima de Kafka, y por supuesto en *Asimetrías*, una típica creación "ditelliana" de su momento, donde percibimos más las enseñanzas de Luigi Nono y Gerardo Gandini que las de Alberto Ginastera.

El precio de asumir y mantener valientemente un desafío creativo le significó duros conflictos en un medio hostil, una inevitable incompreensión y soledad y, por último, la vida misma. Diez años de caminos escarpados, observada con recelo y desconfianza por la ignorancia y pasividad de un medio no preparado para sus exigencias y cuestionamientos, dejaron como resultado un *corpus* compositivo que aún está siendo desenterrado del olvido, al que hay que alejar de toda mitificación o distorsión, y al que hay que aproximarse en actitud respetuosa y crítica al mismo tiempo.

Hay testimonios de la época que ayudan a desentrañar esa situación, como el siguiente de Marta Traba, quien en ocasión de la exposición "Luz-sonido-movimiento" montada por Julia Acuña y Jacqueline Nova en marzo de 1969 en el Museo de Arte Moderno, escribe: "Nuestro medio es aún tan confuso [...] que debiéramos imprimir carteles como los de 'Obreros trabajando', que dijeran: 'Gente Trabajando en Serio', como han trabajado Jacqueline Nova y Julia Acuña, denodadamente, para dar al espectador un mundo insólito que deshipoteque el ojo y el oído de los compromisos y costumbres triviales propuestos por la vida cotidiana". (Marta Traba: "La mejor beligerancia artística". En: *Magazín Dominical de El Espectador*, Bogotá, 23-III-1969).

**Tres años antes, Olav Roots, uno de sus maestros, se expresa en los siguientes términos, en un aval a efectos de la presentación de la compositora al concurso de becas del Instituto Di Tella de Buenos Aires. Con fecha 14 de agosto de 1966, Roots - en aquel momento director de la Orquesta Sinfónica de Colombia - hace constar lo siguiente:**

*"Me es grato certificar que la señorita Jacqueline Nova ha estudiado en el Conservatorio Nacional por espacio de tres años en mi clase de orquestación.*

*Actualmente está trabajando en una obra para gran orquesta en la que utiliza toda clase de percusión; esta obra promete ser de considerable interés. El año pasado compuso una obra para orquesta de cámara, 'Móviles 12', con la que se hizo merecedora al premio Música de cámara en el reciente III Festival de Música efectuado en Caracas.*

*Esta obra fue presentada con integrantes de nuestra Sinfónica, bajo mi dirección, aquí, con gran éxito.*

*Tomando en cuenta las inquietudes, fantasía, intuición y disciplina de trabajo de la señorita Nova, me permito recomendarla para continuar estudios musicales en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, estando a la vez muy interesado en sus futuros progresos". (Archivo del CDM/Bogotá).*

**Dice Jacqueline Nova sobre sus *Doce móviles*, la obra que le valió un primer reconocimiento a su labor creadora:** *"Mi concepto estético sobre ella es que es música por música. No describo nada y mucho menos doy mensaje. Lo único es que está comprometida con su época".*

**Este "compromiso con su época" es contundentemente asumido por la compositora como opción histórica, como toma de conciencia. Este mismo compromiso histórico es también el móvil que la estimula - durante sus últimos años - a desarrollar paralelamente a la composición una actividad muy destacable como difusora de la música contemporánea, sea a través del ya mencionado ciclo didáctico "Asimetrías" de 22 audiciones radiales que llevó a cabo entre 1969 y 1970 - en las que por cierto no faltaron obras de Luigi Nono e Hilda Dianda -, sea a través de su labor organizativa al frente de la Agrupación Nueva Música que fundó en 1970 y que permitió el estreno en Colombia de obras de compositores latinoamericanos y europeos contemporáneos.**

**En 1967, decía Jacqueline Nova, según consigna Carlos Barreiro Ortiz en la revista "Lámpara":** *"El músico debe ser ante todo un artista integral, no sólo dedicarse a sus quehaceres musicales, sino lograr una amplia cultura general. En Colombia los músicos y compositores en general se convierten en tocadores y componedores". (Carlos Barreiro Ortiz: "Jacqueline Nova, la nueva música", Lámpara N° 100, Volumen XXIV, Bogotá, I-1986).*

**Ella se rebeló contra tocadores y componedores a través de esas iniciativas de difusión, difíciles emprendimientos culturales que le exigieron dedicación y entrega y que también fueron su forma de asumir esa necesidad histórica, para combatir los conformismos artísticos y culturales y las siestas academicistas.**

**La urgencia de una puesta al día en lo técnico y tecnológico es expresada vehementemente, casi con violencia, ya en 1966, en su artículo "El mundo maravilloso de las máquinas". Recorrerlo es leer que hoy** *"el mundo estático cobra movimiento; se hace directamente partícipe de nuevas vibraciones; de ... algo 'desconocido'. [...] Ese mundo estático, aún no ha captado los parámetros de las obras de Alban Berg. Wozzeck detesta la palabra 'langsam' (lento); los demás, la adoran y la seguirán fielmente hasta que 'las máquinas dejen de funcionar'. El movimiento retrógrado será siempre su lema; frente al mundo de los valores siempre quedará rezagado. Esa forma ya existente no da a conocer [...] al individuo que vive en el tiempo. [...] La tierra está íntegramente sumergida dentro de un campo magnético análogo a aquel que daría un listón imantado tendido sobre su eje de rotación. Dentro de este campo magnético se encuentra el mundo de las máquinas, el mundo del compositor, del artista que se sitúa concretamente en el momento actual. Fuera de ese campo se encuentra el pusilánime, el que no se decide a participar en nuestra lucha. Esa repulsión del mundo inerte, hacia los objetos y las máquinas que nos rodean, es una fijación sobre el pasado como medio de protección; es miedo al presente. Aún más, ese mundo quiere tratar de olvidar que vive - si es que vive - en la segunda mitad del siglo XX. Pero lo que el consciente olvida, el inconsciente lo saca a flote." (En: "El mundo maravilloso de las máquinas". Revista "Nova", N° 4, Bogotá, julio-setiembre de 1966. Citada por Carlos Barreiro Ortiz en "A propósito de JN", CCA, octubre de 1983).*

**Un año después, en 1967, Jacqueline Nova insiste sobre la libertad del compositor:** *"Hoy el compositor disfruta de una libertad absoluta para desarrollar sus propios temas y técnicas sin excluir desde luego la estética. Tiene todo cuanto quiere y puede recurrir a muchos procedimientos que anteriormente o no conocía o eran tabúes...". Como compositora, ella sabe bien que la "libertad absoluta" del compositor implica asumir el riesgo de las opciones, y que esas opciones no se refieren sólo al material y a los procedimientos técnicos, sino fundamentalmente a opciones estéticas y de conciencia más profundas, como ella misma lo señaló en relación con los *Doce móviles*.*

Conocí a Jacqueline Nova poco tiempo después de su primera llegada a Buenos Aires, en 1967, para iniciar su estadía de veinte meses como becaria en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella, fundado y dirigido por Alberto Ginastera.

También proveniente de Colombia, la había precedido en el primer bienio de actividades del CLAEM, entre 1963 y 1964, su compatriota Blas Emilio Atehortúa, un par de años mayor que la compositora, a cuyo curso de música contemporánea dictado en 1965 en la Universidad Nacional Jacqueline había asistido, y en el cual probablemente Atehortúa presentara a sus alumnos las novedades aprendidas en el CLAEM en los dos años precedentes. Atehortúa retornó al CLAEM en 1966 esta vez en virtud de una beca de la OEA y coincidió posteriormente con la estadía de la compositora.

Personalmente, yo había completado mi bienio en el CLAEM entre 1965 y 1966, pero durante el año siguiente - 1967 - estuve en contacto con lo que allí ocurría y con el nuevo grupo de jóvenes músicos, que en turnos de dos años trabajaban con diferentes docentes estables y con invitados extranjeros y que harían del CLAEM - del "Manuela" de Les Luthiers - un foco de creación y discusión, al mismo tiempo que los becarios adquirirían los conocimientos más actuales y la tecnología de punta del momento.

Conocí a Jacqueline a través de otro de los becarios latinoamericanos, el guatemalteco Joaquín Orellana, quien - al igual que ella - iba a encontrar en ese ámbito de estudio y discusión un profundo estímulo para trabajos futuros. Nuestro circunstancial trío, al que se sumaba a veces la brasileña Marlene Fernandes - hoy alejada de la composición -, se veía de tanto en tanto, ganando en cada encuentro un terreno de cierta amistad y camaradería.

Nuestros temas giraban a menudo acerca de las posibilidades de la composición con medios electroacústicos, por un lado, y alrededor de los aconteceres en nuestros respectivos países y en el resto del continente, por otro, aconteceres que nos conmocionaban y nos llamaban a urgentes planteos de nuestra condición de compositores, en esa América Latina que en algunos de sus rincones transitaba por esos años una vez más el hermoso y terrible camino de encontrarse a sí misma.

En ese sentido, la presencia del compositor italiano Luigi Nono en el CLAEM en junio de 1967 significó un impacto memorable y perdurable para todos los que pudimos estar allí, admirar su música y respetar su estatura ética, humana y artística.

En marzo de 1968 me despedí del CLAEM y sus músicos rumbo a otros lugares de estudio. A Orellana pude reencontrarlo posteriormente en Uruguay y en Brasil. A Jacqueline no la vi más, pero seguí sus pasos y sus obras.

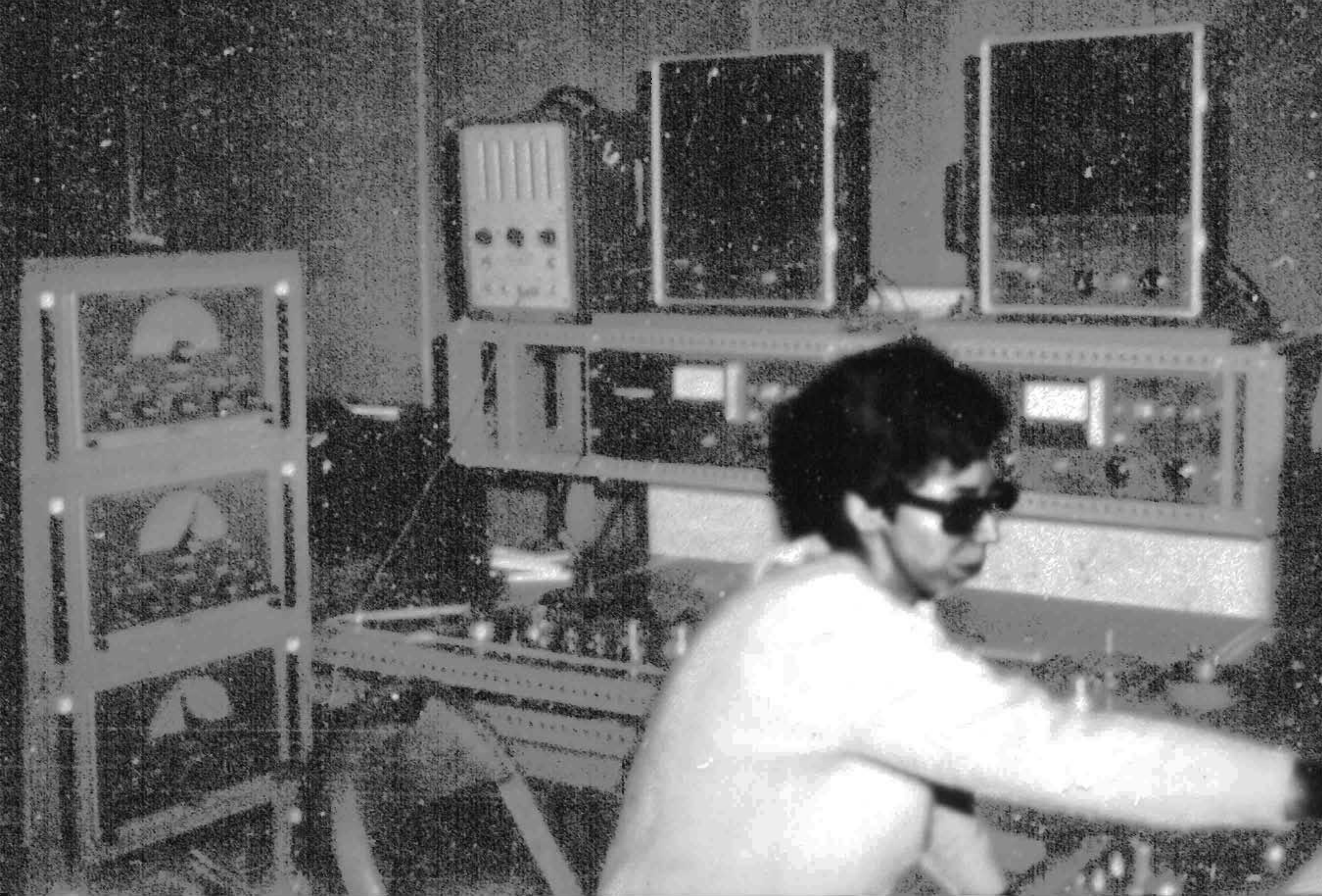
Estando yo en Europa, supe que en 1972 había vuelto a Buenos Aires y había realizado *Creación de la tierra*. El CLAEM había cerrado sus puertas - por inanición - a fines de 1971. Jacqueline debió reencontrarse con un Buenos Aires algo cambiado y con sólo algunos colegas del período ditelliano.

La noticia de su fallecimiento - que llegó a Montevideo a través de Jorge Alba, un joven estudiante colombiano, y no por familiares o colegas - me consternó en lo humano y me entristeció en lo creativo, así como sacudió a otros compositores de los que habían conocido a ese ser retraído y de nada fácil acceso.

Ya corrían tiempos oscuros en el Río de la Plata cuando el 22 de octubre de 1975 - cuatro meses después del fallecimiento de la compositora - *Creación de la tierra* fue incluida como homenaje en uno de los dos conciertos de música electroacústica organizados por el efímero Núcleo Música Nueva de Buenos Aires (el primero de esos conciertos había tenido lugar el miércoles 15 de octubre).

En ellos se presentaron también *Un tiempo, un lugar* de Jorge Rapp, *Malebolge* de Joaquín Orellana, *Gran tiempo* de Coriún Aharonián, *Tramos* de Eduardo Bértola y *Huauquil* de mi autoría. Tuve la nada sencilla tarea de decir las palabras introductorias a estos conciertos y ubicar las obras en el contexto latinoamericano.

Entretanto, *Creación de la tierra*, estrenada en Buenos Aires, ya había recorrido varias ciudades de Europa, y había integrado la programación del Núcleo Música Nueva de Montevideo y de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. Por otra parte, durante el Decimotercer Curso llevado a cabo en San Cristóbal, Venezuela, en julio de 1985, la pianista y pedagoga colombiana Martha Rodríguez presentó una semblanza de Jacqueline Nova, en ocasión de cumplirse en aquel momento diez años de su muerte - probablemente el primer homenaje explícito a la compositora después de las necrológicas y del premio póstumo de Colcultura en 1975 -.



**Es a Orellana y a Bértola a quienes me referiré particularmente, en relación con *Creación de la tierra* y la composición electroacústica, para los tres un vehículo expresivo importante en esos años. Los tres, Orellana, Bértola y Nova, realizaron sus respectivas obras electroacústicas *Humanofonía I*, *Creación de la tierra* y *Tramos* en 1971, 1972 y 1975, obras que hoy consideramos emblemáticas de la música latinoamericana en el contexto generacional de su época.**

**A su regreso a Guatemala, luego de haber finalizado sus estudios en el CIAEM, Joaquín Orellana desarrolló una técnica de composición electroacústica basada a menudo en fuentes exclusivamente microfónicas de su entorno cotidiano y de una lutería inventada y construida por él a partir de instrumentos tradicionales guatemaltecos. Esta música que él llamó "ideológica" que a veces incluía "agujeros de la realidad" - es decir participación no prevista de sonidos ambientales - es eminentemente testimonial y de fuerza emocional directa, pudiendo compararse a un documental sonoro - sin embellecimientos ni retoques - de una realidad cruda y descarnada.**

**Un fragmento - el inicial - de su *Humanofonía I* de 1971 servirá de claro ejemplo: algarabías, flantos, voces de mando, de mendigos, un poema de Julio Fausto Aguilera, y susurros en lengua maya que dicen: "eres humo incienso", se mezclan con las resonancias de sus propios instrumentos. Hay una estética voluntaria de lo imperfecto y no pulido en lo técnico, pero tremendamente visceral.**

**Eduardo Bértola, en cambio, abordó en 1975 también a través del documental sonoro, una crítica a mecanismos culturales y sociales fundamentalmente de su país - Argentina -, desde el ángulo de un *puzzle* o acertijo de programas radiales de diverso origen, y de tomas microfónicas de acontecimientos puntuales de tipo religioso, intelectual, deportivo o político, revestidos en principio de una cuota bastante sofisticada de humor e ironía.**

**Hasta se incluye una referencia a Colombia, que escucharán a continuación. Pero las alusiones divertidas se esfuman poco a poco para dar paso a un premonitorio final abierto que los lamentables acontecimientos en la Argentina de 1976 a 1983 se encargarán de aclarar.**

**Entiendo que las tres obras a las que hago referencia tienen varios rasgos conceptuales que las emparentan, más allá del común denominador del soporte técnico de la cinta magnética:**

- 1) Tomas microfónicas como fuente sonora de base que, en cada caso, no sufren transformaciones electrónicas (como en el caso de Bértola), sí sufren algunas transformaciones electroacústicas (como en el caso de Orellana), o se modifican sustancialmente hasta el grado de lo irreconocible (como en el caso de Nova).**
- 2) La voz humana como hilo conductor, a partir de esta fuente sonora de base.**
- 3) Una economía voluntaria de fuentes y medios, definida por Bértola como "música pobre".**
- 4) Una estructuración en bloques de diversa duración, textura y dramaticidad, lineal en Bértola y Orellana, más elaborada y zigzagueante en Nova.**
- 5) Una inequívoca intencionalidad de contenido social, sea a través de los pantallazos cotidianos en Orellana, sea a través de los "enlatados" radiales de Bértola, sea en el relato shamánico de Nova.**
- 6) En los tres casos, la elección de los textos y su tratamiento responde sin duda a una voluntad de señalar ese contenido histórico y social mediante procedimientos diversos ofrecidos por la electroacústica analógica de la época: el siempre inteligible y claramente lineal en Bértola, el mixto en Orellana, el proceso no lineal de mayor ininteligibilidad a mayor comprensibilidad en Nova, con grado más intenso de elaboración electrónica de una fuente única, que se desdobra en sorprendentes timbres y sonoridades.**

**Es muy significativo que - en inversión de lo que hubiera sido un tratamiento más tradicional del material vocal de base - la compositora opta por dejar recién para el final la aparición de la voz original, desnuda y sin ninguna manipulación, como corroborando que todo lo anterior existe a partir de ese canto cosmogónico, en lugar de haberlo mostrado sólo al comienzo y de irse alejando de él hasta hacerle perder su identidad en esa travesía de transformaciones electrónicas. La travesía, que sufre marchas y contramarchas, concluye entonces en su forma más pura, sin las manipulaciones precedentes, las que - sin embargo - dejan más de una vez atisbar y entreoír ese original.**



"Podríamos detenernos a pensar alguna vez en los diferentes tipos de argumentos o textos que utiliza cada compositor en sus obras. Casi podríamos hacer un análisis psicológico del compositor como hombre al estudiar los argumentos literarios, los planteamientos, los poemas que integra a sus composiciones, a sus experiencias musicales."

**Así se expresaba Jacqueline Nova en la audición final del ya mencionado ciclo radial "Asimetrías". Y nos daba una interpretación más para sus propias músicas: los *Doce móviles*, el *Homenaje a Cátulo* y *Creación de la tierra*.**

**Desconozco la motivación íntima y final que indujo a Jacqueline Nova a emprender la composición de *Creación de la tierra* basada en el material vocal indígena. Pero tal vez no sea tan relevante develar ese misterio y sí mucho más esencial aproximarse a esta obra como si fuera un ritual de celebración de la vida, que la muerte truncó poco después no sin antes haber llevado a cabo su propio ritual con el *Omaggio a Catullus*, cuyo texto no deja lugar a dudas acerca de su elección y simbolismo:**

"¡Oh, dioses! Si vuestra es la misericordia / o si los que un día ha de llevar la muerte / han recibido de vosotros la suprema ayuda, / contempladme en mi miseria, / y si mi vida ha sido pura / arrancad de mí este mal que me destruye; / que se cierne sobre mí como un atormentador letargo / y que expulsa del corazón toda alegría".

**En 1972 y en virtud de una beca de la Fundación Guggenheim, Jacqueline Nova pudo realizar en Buenos Aires su proyecto acerca de las ya mencionadas transformaciones electrónicas de la voz humana utilizando textos indígenas originales. Me permito citar un escrito de la compositora sobre la obra electroacústica que testimonia la concreción de ese trabajo, *Creación de la tierra* o *Canto a la creación de la tierra* (que también fue uno de sus títulos), "para una voz transformada electrónicamente". Su explicación contiene no sólo datos técnicos sino conceptos compositivos esclarecedores:**

"Esta obra, realizada en 1972 en el Laboratorio de Acústica de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Buenos Aires, fue programada en los conciertos de la Agrupación Nueva Música en la temporada 1972 y en el Centro de Investigaciones en Música Contemporánea en el mes de abril de 1973." **Jacqueline se refiere en este comienzo al Estudio de Fonología de la Universidad Nacional de Buenos Aires, instalado en el local de la Facultad de Arquitectura, y al CICMAT (Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología) de la Municipalidad de Buenos Aires, dirigidos ambos por Francisco Kröpfel, quien había sido uno de sus profesores en el CLAEM.**

**Y continúa en tercera persona:** "A raíz de una investigación sobre la voz humana hecha en el laboratorio de acústica y de música electroacústica, la compositora realizó esta obra, basada en un texto original indígena tunebo (grupo perteneciente a la región del Sarare al norte de Boyacá, en Colombia). La obra está íntegramente basada en la voz, más exactamente en algunos de los cantos originales indígenas tunebos a la creación de la tierra. En la obra no hay un solo elemento extraño a la voz del indígena. Así, los continuos, los elementos rítmicos, los timbres diferentes que se oyen en esta obra son de origen estrictamente vocal".

**Aquí podríamos insertar la referencia de la compositora a Luigi Nono en un programa radial de 1969:** "Para Nono algo esencial es la lengua con la cual va a trabajar. [...] Nono altera, desfasa las entradas de las voces e instrumentos. Esto, como el mismo Nono explicó, lo hicieron anteriormente otros: Gesualdo y Gabrieli y muchos más. ¿Qué es todo esto? Asimetrización de un total" (subrayado en el original).

**En esta cita leemos nuevamente la admiración que Nova profesaba por el compositor italiano y la fuerte influencia que sus conceptos y su música ejercieron sobre ella. No olvidemos que una de sus obras, compuesta precisamente en el CLAEM en 1967 - después de la visita de Nono -, lleva el nombre de *Asimetrías*, es decir que esta noción adquirió una significación inmensa para Jacqueline.**

**Conceptualmente la noción de lo asimétrico es tan importante para su obra como la de lo aleatorio contrarrestando lo serial - una conjunción improbable dentro del pensamiento europeo -, o las oposiciones de continuidad y discontinuidad sonora que también se encuentran con frecuencia en ella. Unidas a la noción de transformación timbrica y a lo no discursivo en el tratamiento del material, conforman la esencia de su pensamiento.**

**Continuando con el texto acerca de *Creación de la tierra*, se lee:** "Al haber procesado electrónicamente la voz, ésta se hace ininteligible o poco inteligible, logrando así la transformación total para la realización de la obra. La obra está dividida en siete secciones que contienen elementos de tipo continuo y elementos de tipo discontinuo que se combinan entre sí a través del total.

La voz se reconoce por momentos combinándose con los materiales de tipo continuo. En la sección intermedia, luego de una cita de la voz en intensidad creciente, aparece un coral grabado a seis voces (tomado y elaborado con los mismos cantos); continúa luego la insistencia del ritmo insinuado al comienzo de la obra, apareciendo nuevamente el elemento continuo para terminar con la voz en forma inteligible."

**El fragmento recién escuchado se refiere a ese último bloque.**

**Y finaliza:** "El carácter de la obra es muy primitivo. Puede ser tomada como un ritual indígena. Está trabajada en estéreo con distribución espacial."

**¿Por qué se disculpa Jacqueline Nova al decirnos que "el carácter de la obra es muy primitivo"? ¿O es su manera de referirse a algo originario y ancestral, rescatado de ese acto impune de barbarie y aniquilación física, material, espiritual e intelectual que fue la conquista y colonización de América?**

**La posibilidad de considerar la obra "como un ritual indígena" se convierte en una clave importante de interpretación. Porque un ritual implica algo mágico, al mismo tiempo sagrado y trascendente; implica el conocimiento y la práctica de los símbolos que unen a una comunidad humana, y un ritual indígena - para alguien que no lo es - podría simbolizar entonces una actitud de respeto y solidaridad hacia una cultura que ha perdido su derecho natural a existir y a cantar.**

**Pero tampoco es la primera vez que Jacqueline Nova se acerca a la lengua tunebo. Ya lo había hecho en 1966/1967 con *Uerjayas. Invocación a los dioses. 1º*, para soprano, voces masculinas y orquesta sinfónica, un antecedente importante en este sentido.**

## M ó v i l V I

**Por cierto que no hay que olvidar que "el espíritu de la época" de este contexto latinoamericano - hablo de mediados de los sesenta hasta mediados de los setenta -, nos ofrece algunos puntos de convergencia en lo musical a partir de una actitud muy respetuosa y seriamente comprometida con el mundo indígena, pero a menudo poco explícita.**

**Por otro lado, ese mismo "espíritu de la época" infiltrado en lo técnico-musical se interesa más en una utilización de sonidos "reales" grabados mediante micrófono que de sonidos generados sintéticamente, en la utilización de la voz, en la estructuración por bloques, en lo testimonial, en el silencio, en lo reiterativo, todo ello enmarcado dentro de un amplio espectro de posibilidades expresivas.**

**Es que hay una causalidad histórica que no se puede desconocer, no sólo en las obras realizadas en estudio sino también en obras instrumentales, y que es un marco para la conceptualización de las músicas compuestas por esos años.**

**Hablo, por ejemplo, de *Intensidad y altura* del peruano César Bolaños, la primera obra realizada en el estudio del CLAEM en 1963, de *La panadería* (1971) y de *Orquídeas primaverales* (1975) del argentino/venezolano/ puertorriqueño Eduardo Kusnir, de *Salentiname* (1972) del venezolano Alfredo del Mónaco, de *Soles* (1967) y de *Música ritual* (1971) del argentino Mariano Etkin, de *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís* y de *Gran tiempo* (ambas de 1974) del uruguayo Coriún Aharonián, de ... después el silencio... (1976) de la argentina Hilda Dianda, perteneciente a la generación anterior y amiga de Jacqueline en Buenos Aires, y hablo también de las ya mencionadas de Orellana, Bértola y Nova.**

**Todas ellas - y otras que no se enumerarán ahora - se sitúan en un contexto de ruptura con el pasado y sus modelos, de afirmación de una necesidad expresiva propia, de singularidad en el tratamiento del material. Las vías y los medios son diferenciados y diversos, sus puntos de partida conceptuales y sus resultados expresivos, las acercan y las relacionan.**

**Pero si, con la perspectiva de estos 25 años, indagáramos en los orígenes de esa causalidad histórica, comprobaríamos que no hubo una real concertación previa entre estos compositores, sino la suma de respuestas individuales válidas en la búsqueda de liberarse de modelos impuestos, respuestas que - coincidiendo en el tiempo - pueden entenderse entonces como generacionales.**

**El detonador es sin duda la urgencia de lo testimonial, de la toma de conciencia, pero ella puede ser explícita u oculta, puede resolverse directamente o ser más elaborada, puede hacernos reír o llorar con violencia, puede golpearnos o esconderse en los rincones más profundos y afectar las fibras más sensibles.**

**La especulación teórica pura está ausente, la complejidad asume formas expresivas y timbres inusuales. La música cruza límites en todas direcciones. Las fronteras se desplazan. Las cosmogonías sumergidas son historia nuevamente. La historia se escucha a sí misma y nos cuestiona e increpa a través de la música.**

**También *Creación de la tierra* es esa música.**



## C o d a

**Quisiera cerrar estas reflexiones refiriéndome a la necesidad de acabar con los prejuicios - heredados principalmente de la cultura europea occidental - acerca de la manida discusión sobre la mujer como creadora de bienes musicales, de su discriminación y de sus dificultades para ser oída y considerada.**

**Me atrevería a afirmar que en América Latina no existe hoy ninguna discriminación hacia la mujer creadora, si bien la discriminación sí existe - vergonzosamente - en otros ámbitos, en particular fuera de los intelectuales y artísticos.**

**Lo que hubo y sigue habiendo es definible como aquel "temor a lo nuevo del pusilánime" al que se refería Jacqueline Nova, que no es otra cosa que un denominador común para la mediocridad artística y la miopía cultural.**

**Y se aplica al desconocimiento, a la ignorancia y a la subestimación voluntarios del potencial y de las capacidades creadoras de cualquier ser humano, independientemente de su género, raza, credo o condición social, cuando éste - a través de su obra - pone en peligro la estabilidad de lo sacralizado e institucionalizado en materia de arte. Su osadía deberá ser castigada de inmediato.**

**La discriminación existe, sí, pero en relación con cualquiera que asuma el riesgo de rebelarse contra modelos impuestos, dictámenes de modas, teorías académicas o dividendos de transnacionales, a través de cualquier manifestación creadora, incluida la música.**

**La historia en general y la historia de la música en particular nos señalan que esto ha sido siempre así y que las excepciones sólo sirven para confirmar las reglas. También en la cultura europea occidental y patriarcal que heredamos, en la que hoy se escuchan con veneración las músicas del propio pasado - aquellas que en su momento fueron ignoradas o denostadas o descalificadas - y se les erigen mausoleos y pedestales a aquellos que en su momento histórico sufrieron el desconocimiento y la indiferencia de sus contemporáneos. Los mismos nombres que ahora - célebres en el mármol y en el bronce - engrosan las cuentas bancarias de dichas transnacionales.**

**En América Latina, la discriminación hacia la compositora no es más grande sino que corre pareja con la discriminación hacia el compositor, es decir que ambos la comparten por igual tanto en la indiferencia como en la subestimación hacia su trabajo. Las posibilidades de reconocimiento, de ejecución y difusión de sus obras son tan escasas para la compositora como para el compositor.**

**Como sostenía Jacqueline Nova en 1969: "No tiene importancia saber si la mujer es más creadora que el hombre" (Hernando Correa: "No tiene importancia saber si la mujer es más creadora que el hombre", en El Espacio, Bogotá, 20 de marzo de 1969).**

**No entremos entonces en el engañoso juego de falsos feminismos y falsos machismos y menos aún en el usufructo de tal o cual condición o género. Porque en realidad la discriminación, la indiferencia, la pusilanimidad, la subestimación son más bien hacia la creación musical misma, una inefable paradoja cuando recordamos el difundido y bien alimentado clisé de la música como maravilloso vínculo de comunicación universal.**

**Pero la música cuestionadora que no otorga concesiones, la que nos hace pensar y nos enriquece y nos conmueve, ésa siempre estará expuesta a la indiferencia y a la discriminación. Las mismas que Jacqueline Nova conoció y combatió y de las que estos homenajes, finalmente, la están rescatando.**