



“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 ese 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.”

—Jacqueline Nova, “El Mundo Maravilloso de las Máquinas” (1966)



Jacqueline Nova en Buenos Aires, alrededor de la década de los 1970s. Cortesía de Ana María Romano G.

Jacqueline Nova: *Creación de la Tierra*

En el año de 1972, en los laboratorios de fonología de la Universidad Nacional de Buenos Aires, la compositora colombiana Jacqueline Nova (1935–1975) completó lo que muchos consideran su mayor logro artístico: su pieza electroacústica, *Creación de la Tierra*. En esta cinta de 19 minutos de duración —originalmente producida en estéreo y presentada en el Blaffer Art Museum como una instalación visualmente sobria pero auditivamente inmersiva—, la compositora explora los límites sonoros entre el ruido generado en el laboratorio acústico y la voz humana. Nova en esta pieza, al alterar una serie de grabaciones de cantos de historias de la creación de las comunidades indígenas U'wa que residen en el noreste colombiano, genera un espacio que va más allá de la experimentación sonora como tal, y en donde la política detrás de la inteligibilidad de la palabra se pone en tela de juicio. ¿Cuáles son las implicaciones políticas y sociales de ser (mal) entendido por la maquinaria de representación de la modernidad? ¿Cómo sancionan los oídos taxonómicos del estado moderno/colonial lo que es humano y lo no humano? ¿Qué significa ser escuchado por otros, como un “otro”, o como una máquina (i.e., como un no humano), en la época en la que importantes movimientos indígenas comenzaban a consolidarse y a desafiar la hegemonía del estado-nación colombiano?

La obra *Creación de la Tierra* inicia con una serie de pulsos generados electrónicamente que poco a poco llenan el espacio pero que nunca llegan a ocuparlo en su totalidad. A manera de introducción, como un telón de boca que se levanta rápidamente, esta textura amorfa y cuasi-puntillista se disuelve repentinamente en una masa sonora ondulante, anunciando así la primera entrada de una voz humana. Nova, sin embargo, presenta esta voz de manera distorsionada y distante, como si fuese un tipo de espectro sónico y no una entidad humana la que produce aquellas vocalizaciones. Una vez concluida esta corta introducción, la pieza evidencia un desarrollo no-lineal del material compositivo, el cual ocupa la mayor parte de la obra. Nova efectúa este desarrollo intercalando segmentos en donde adquieren protagonismo los cantos rituales que ella modifica en el laboratorio, con secciones donde—a través del ruido, la exploración tímbrica, y el uso de dinámicas contrastantes—, construye lo que podría describirse como un paisaje primitivista hecho de cables metálicos y generadores de ondas cuadradas. Sin embargo, este diálogo entre lo humano (la voz) y lo no humano (el ruido) no está demarcado de manera clara. ¿Acaso es lo que estamos escuchando como una voz humana el producto de sonidos generados sintéticamente en el estudio? ¿O es la deconstrucción de la voz en el laboratorio lo que estamos confundiendo por el ruido proveniente de las máquinas?

Pareciese entonces como si Nova invitara al oyente simultáneamente a poner en duda, ser testigo, y participar en la lógica de los sistemas coloniales de escucha y clasificación de lo sonoro —junto con sus respectivas técnicas etnográficas—, aún persistentes en la región. Cabe resaltar que fue a través de estos mecanismos de recopilación del sonido, como lo fueron las transcripciones musicales, los diarios de viajes y las grabaciones en cilindro de cera (estas últimas fueron particularmente predominantes durante las primeras décadas del siglo XX), que las élites coloniales y republicanas crearon una tipología del sonido en donde el “otro” (el indígena, en este caso) se volvió inseparable de la “oralidad”; esta última entendida como una noción que aparece como una forma de comunicación distinta y opuesta a la tecnología de la escritura (usualmente atribuida de manera poco crítica a la cultura europea). Es preciso aclarar, sin embargo, que no existe evidencia archivística que sugiera que Nova compuso esta pieza como una crítica de estos mecanismos de clasificación y recopilación. Además, se debe tener en cuenta que al subrayar este vínculo entre lo oral y el “otro”, se corre el riesgo de caer en una trampa en donde, “el subalterno es nombrado como teniendo una voz, la cual es simultáneamente subordinada por los mismos principios por los cuales se le identifica como epistémicamente otra”.¹

Creación de la Tierra llega a su fin cuando Nova introduce segmentos de cantos rituales inalterados, lo que hace que la pieza funcione de manera similar a una forma de variación inversa: una estructura musical donde se presentan las variaciones realizadas sobre una melodía antes que el oyente pueda escuchar la melodía original de la cual se derivó el resto del material. Si bien este gesto podría señalar una nostalgia por parte de Nova por representar una voz pura y “auténtica”, este final puede generar en el oyente dudas sobre la idea de la autenticidad sonora del “otro”: ¿es acaso un simulacro de lo indígena lo que la compositora nos muestra a través de esta pieza?

Este dilema ontológico se vuelve más incisivo si colocamos a *Creación de la Tierra* dentro del contexto político en el cual se desarrollaron los procesos de construcción de nación a lo largo y ancho de Latinoamérica y el Caribe, en especial si tenemos en cuenta que las tecnologías de escucha descritas anteriormente le sirvieron al estado-nación colombiano para lidiar con asuntos relacionados con la ciudadanía y personería legal de los pueblos indígenas y de comunidades afro-descendientes. En efecto, inmediatamente después de independizarse de la corona española, las élites republicanas criollas en Colombia (los descendientes de ciudadanos españoles nacidos en suelo americano) conservaron la tradición colonial de privilegiar a la palabra escrita como medio para la administración política. Esto legitimó a su vez al español como el idioma de facto de la nación a través del cual la ciudadanía fuese conferida. Aun más, lo que estas élites concibieron como el uso apropiado del español les sirvió como una herramienta para clasificar a los sistemas lingüísticos no europeos y las vocalizaciones ligadas a estos como símbolos de otredad. Esta legitimación del idioma español dentro del ámbito jurídico-político de la

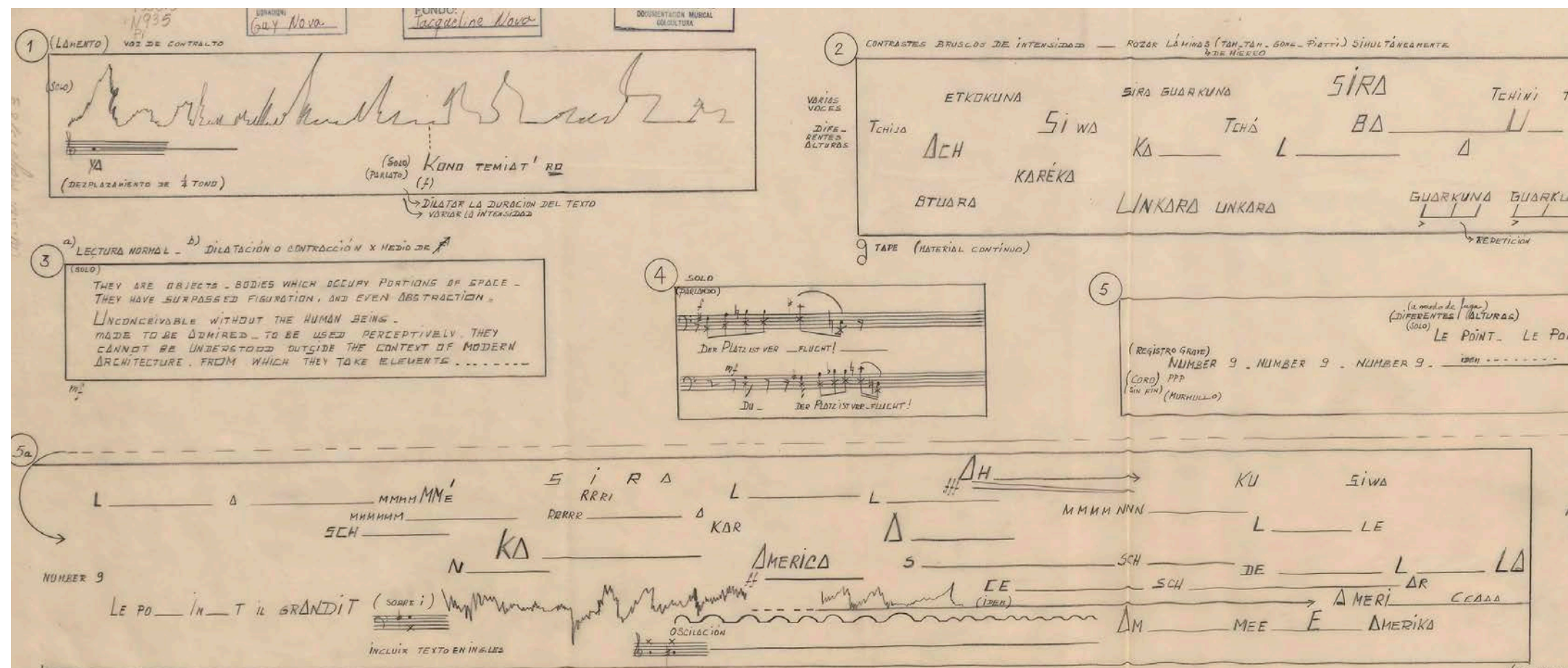
nación-estado durante el siglo XIX, en últimas instancias, limitó la participación de las comunidades indígenas y afro-descendientes en la vida política colombiana. Es en este sentido que la concentración del poder y su distribución desigual en la esfera pública colombiana han dependido del supuesto privilegio de lo visual sobre lo auditivo, de lo escrito sobre lo oral, y del español sobre otros sistemas lingüísticos. Esto explica en parte el por qué empezaron a pulular en la esfera pública del siglo XIX un sin número de cartografías, corografías, escritos etnográficos, diarios de viajes, colecciones de folclor, novelas, y estudios sobre gramáticas indígenas, todos en español; y el por qué filólogos y lingüistas criollos conocidos como los “presidentes gramáticos” llegaron a ocupar los más altos cargos en el gobierno colombiano.²

Pese a que esta maniobra lingüística otorgó a los criollos poder jurídico y burocrático —es por esta razón que el crítico literario Ángel Rama se refiere a las élites estatales en América Latina como una casta sacerdotal compuesta por “élites letradas” (Rama 1996)—, es importante anotar que la escritura, no se constituye por sí misma, pues lo visual no existe de manera autónoma, y a veces depende de lo aural y lo oral.³ Durante los finales del XIX y comienzos del XX, por ejemplo, como nos lo recuerda la etnomusicóloga Ana María Ochoa Gautier, otras élites y ciertos grupos marginados empezaron a desafiar la lógica detrás de los mecanismos

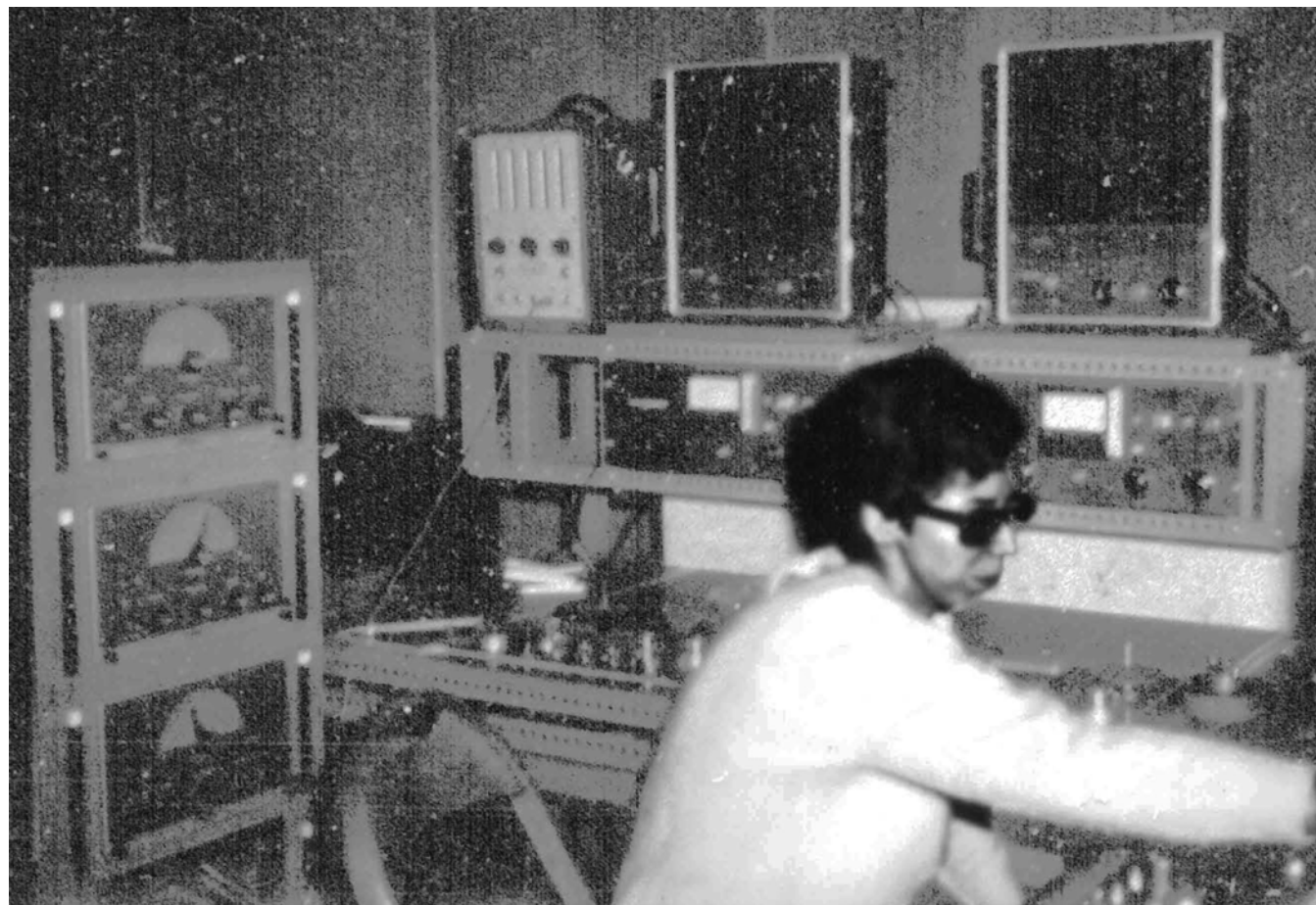
de reconocimiento auditivo, transcripción, y clasificación que determinaban cómo debería sonar lo “local”, una noción que se encontraba anclada en epistemologías eurocéntricas modernas.⁴ También es digno de mención, el hecho que la voz sirvió y ocupó un lugar importante en el debate—a veces usada de manera subversiva— en torno a esta modernidad aural que presume una relación clara entre lo oral, lo local, y lo indígena. Esto se debe a que el vínculo directo entre la voz y el cuerpo fue cuestionado ya que estos dos no siempre coinciden: los animales pueden emular sonidos humanos; los humanos pueden dar voz a otros objetos como es el caso de la ventriloquia; o como en el trabajo de Nova, se puede hacer que las voces suenen como máquinas y viceversa.

Adicionalmente, a partir de la constitución de 1886 —que permaneció vigente hasta 1991—, las élites estatales comenzaron a redefinir la identidad nacional partiendo desde el mestizaje, una teoría y práctica basada en la mezcla cultural y biológica entre razas. Durante la primera mitad del siglo XX, estas élites construyeron a la nación basándose en una “visión positiva de la fluidez cultural” a través del mestizaje.⁵ Pero mientras que esto llevó a muchos mestizos y mestizas a celebrar activamente las expresiones indígenas en la cultura nacional, este aparente deseo por construir una sociedad más incluyente se basó en gran medida en la revalorización de las expresiones culturales indígenas por parte de sujetos mestizos (i.e., no-indígenas)

que continuaron viendo a sus contrapartes indígenas como inferiores y en la necesidad de ser educados de acuerdo a los esquemas pedagógicos del estado nacional, entre los cuales se incluía el aprendizaje del español. El mestizaje de principios del siglo XX también estuvo acompañado por un movimiento artístico e intelectual conocido como “indigenismo”, cuyos participantes (principalmente artistas mestizos y mestizas) comenzaron a integrar activamente las expresiones indígenas a la historia de la nación, aunque solo se les consideró como parte del pasado nacional pero no el presente, pues muchos indigenistas rara vez colaboraron con artistas y músicos indígenas. Esto en parte reflejaba los procesos de colonización mestiza en los territorios indígenas, los cuales rápidamente se convirtieron en una práctica estatal, y la cual alimentó a la violencia política en el país. Cabe resaltar que a pesar que en 1936, el gobierno colombiano permitió a los hombres mayores de 21 años votar (independientemente de su raza, clase, alfabetización, etc.), la representación de lo indígena en la esfera pública permaneció en gran medida en manos de actores sociales no indígenas; una práctica que persiste incluso hoy. La obra de Nova—al ser hija de madre Belga y padre Colombiano—, no puede separarse de este contexto cultural, no obstante su intento por emplear cantos indígenas “reales” (y no un mundo sonoro imaginado y esencialista como lo hicieron sus antecesores) como material compositivo.⁶



Detalles de las notas de ejecución del manuscrito de *Pitecanthropus*, 1971. Cortesía de Ana María Romano G.



Jacqueline Nova en el Laboratorio de Música Electrónica del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), Buenos Aires, 1967 o 1968. Cortesía de Ana María Romano G.

Pero *Creación de la Tierra* no solo se ocupa de la complicada relación entre la indigeneidad y la estado-nación mestizo, sino también del constante desafío de Nova al statu quo durante un período de agitación social en Colombia como lo fueron las décadas de los 1960s y 1970s. Nova produjo su obra en una escena artística a la vez dinámica y represiva, en especial si se considera que estuvo rodeada de eventos políticos como lo fueron el fin del sangriento conflicto bipartidista conocido como “La Violencia”; el surgimiento de guerrillas de corte marxista; la reforma de la constitución que permitió a las mujeres votar por primera vez en 1957; y los comienzos del Frente Nacional, un periodo de 16 años donde los dos principales partidos políticos acordaron rotar los términos presidenciales, restringiendo así la participación de otros sectores. Dentro de este contexto, el trabajo de Nova—cuya obra se basa en la noción de que la música electroacústica y el ruido funcionaban como una estética disruptiva—, deliberadamente retó a las expectativas percibidas alrededor de la interpretación de la música clásica, incluido el ritual de la sala de conciertos. Como lo demuestra el epígrafe que acompaña a este corto ensayo, la compositora usó la experimentación sonora y el ruido como formas emancipadoras de estar en el mundo, dejando de tal manera una huella en las escenas musicales predominantemente masculinas, europeas y angloamericanas que reclamaban para sí mismas al experimentalismo y a la vanguardia. Además, al examinar

su labor musical, no solo como compositora, sino como presentadora de radio, organizadora cultural, investigadora de tecnología musical e intérprete, nos lleva a explorar las subjetividades de una músico cosmopolita latinoamericana, que se identificaba como lesbiana, y cuya labor en el mundo del arte sin lugar a dudas va más allá de los modelos historiográficos convencionales que se empeñan a ver a las mujeres en la música únicamente como intérpretes, pedagogas, o musas.

Para concluir, la vida y el trabajo de Nova ponen en primer plano la compleja negociación de la identidad definida a través de la diferencia y la similitud (de género, raza y de otros tipos) dentro del contexto de una comunidad cosmopolita de artistas como lo fue la escena experimental y de vanguardia latinoamericana que se encontraba situada al margen, mas no por fuera, de una modernidad global. A pesar de su capacidad para descentrar las epistemologías sonoras coloniales y desafiar las narrativas musicológicas de género, Nova, al fin y al cabo, continuó la práctica de considerar a los pueblos indígenas como “otros” sonoros y como material compositivo, mas no como colegas.⁷ En último términos, *Creación de la Tierra* es una invitación abierta a pensar los límites de la política del ruido, el habla y la escucha, y cómo estos intervienen en la creación de espacios: como sitios sonoros donde la exclusión y la inclusión aparentemente son negociadas activamente por sus participantes.

Texto por Daniel F. Castro Pantoja

El Dr. Daniel F. Castro Pantoja, originario de Colombia, obtuvo su doctorado en musicología en la Universidad de California, Riverside. Actualmente es el Académico en Residencia Cynthia Woods Mitchell en Musicología en la Facultad de Artes Kathrine G. McGovern de la Universidad de Houston.

¹Ochoa Gautier usa el término “subalterno” para denotar un grupo social que se encuentra excluido de la jerarquía del poder Ana María Ochoa Gautier, *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (Durham, NC: Duke University Press, 2014), 14.

²Ver, por ejemplo, Nancy P Appelbaum, *Mapping the Country of Regions: The Chorographic Commission of Nineteenth-Century Colombia* (Chapel Hill, N.C: The University of North Carolina Press, 2016).

³Angel Rama, *La ciudad letrada* (Hanover, N.H., U.S.A.: Ediciones del Norte, 1984).

⁴Ochoa Gautier, 26.

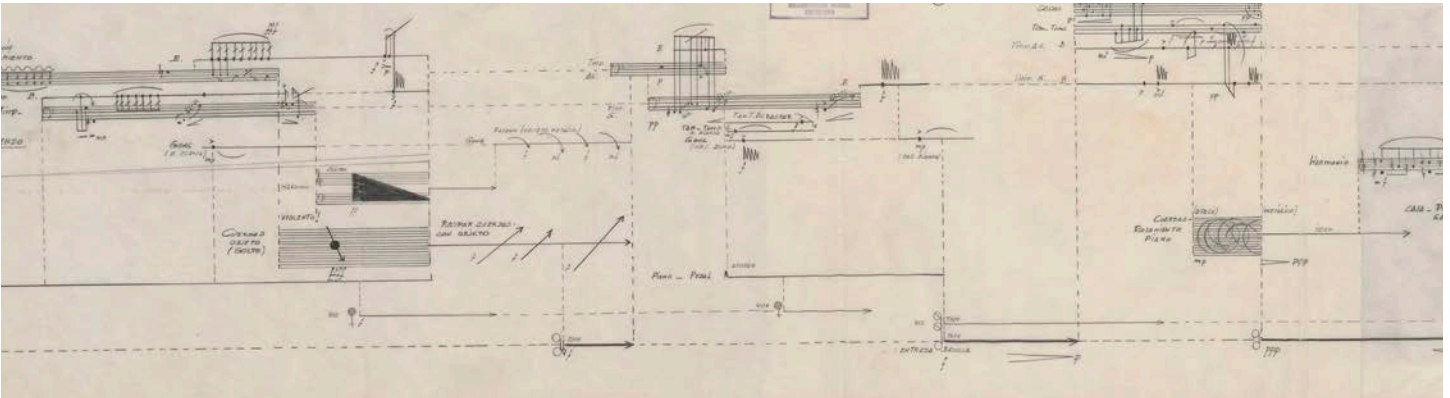
⁵Joshua Tucker, *Making Music Indigenous. Popular Music in the Peruvian Andes*. (Chicago: The University of Chicago Press, 2019), 5.

⁶No fue sino hasta la década de los 1970s, cuando los movimientos y las guerrillas indígenas comenzaron a negociar su participación política y cultural bajo sus propios términos. Esto permitió que los grupos indígenas obtuvieran una representación política en el congreso basada en su identidad étnica (y no su afiliación política) bajo la nueva constitución de 1991, la cual redefinió a Colombia como un país multicultural y pluriétnico. Paradójicamente, fue durante los inicios de esta nueva nación multicultural cuando la relación entre el estado y los U'wa se deterioró a un ritmo exponencial como resultado de la decisión del gobierno en 1992 de otorgar licencias a las compañías petroleras extranjeras que querían perforar en territorio U'wa sagrado.

⁷Susan Campos Fonseca cita un caso similar entre la “comunidad de ruido” en Costa Rica, cuyos miembros, a pesar de querer descolonizar sus prácticas, terminan reforzando una violencia epistémica colonial, la cual Campos Fonseca ve como una forma de “microcolonialismo”. Susan Campos Fonseca, “Noise, Sonic Experimentation, and Interior Coloniality in Costa Rica”, en Ana R Alonso-Minutti, Eduardo Herrera, and Alejandro L Madrid, eds., *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America* (New York, NY: Oxford University Press, 2018), 161–85.

⁸Sobre Jacqueline Nova y su obra, ver Romano Gómez, Ana María, “Jacqueline Nova, Recorrido Biográfico,” *Contratiempo* 12 (2002): 28–42; Romano Gómez, Ana María “Jacqueline Nova: De la Exploración a la Experimentación de La libertad” en Alejandra Quintana Martínez and Carmen Millán de Benavides, eds., *Mujeres En La Música En Colombia: El Género de Los Géneros* (Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012), 48–99.

Jacqueline Nova: *Creación de la Tierra* es una colaboración entre Tyler Blackwell, Cynthia Woods Mitchell Curatorial Fellow en el Museo de Arte Blaffer, y el Dr. Daniel Castro Pantoja, Cynthia Woods Mitchell Scholar-in-Residence in Musicology en la Universidad de Houston, con la asistencia de Ana María Romano G. Esta exposición es generosamente patrocinada por el Cynthia Woods Mitchell Center for the Arts.



Detalles del manuscrito de *Omaggio a Catullus*, 1972-1974. Cortesía de Ana María Romano G.

Acerca de Jacqueline Nova

Nova nació en Gante, Bélgica, pero creció en la región de Santander, Colombia, donde residen varios pueblos U'wa. Se convirtió en la primera mujer en graduarse del Conservatorio Nacional de Música de Colombia con un título en composición, después de haber estudiado con el compositor Fabio González Zuleta. En 1966, un año antes de graduarse del conservatorio, ganó un prestigioso premio en el Tercer Festival de Música de Caracas por su pieza *Doce Móviles para Conjunto de Cámara*, que luego fue publicada por la Unión Panamericana en colaboración con la Organización de los Estados Americanos (OEA). Este éxito temprano la llevó al destacado Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella (conocido por el acrónimo CLAEM) en Argentina, financiado por la Fundación Rockefeller. De 1967 a 1969, en el CLAEM—el cual contó con figuras importantes como Alberto Ginastera, Luigi Nono, Francisco Kröpfl, Aaron Copland, Iannis Xenakis, Olivier Messiaen, entre sus profesores y compositores en residencia—, unió fuerzas con otros compositores latinoamericanos en busca de nuevos sonidos y procedimientos de composición. Fue en esta institución donde Nova comenzó a sumergirse profundamente en el mundo de la música electroacústica, una práctica que continuó tras su regreso a Colombia en el año de 1969.

Durante su estadía en el CLAEM, Nova comenzó a mezclar sonidos electrónicos, con instrumentos acústicos y cantos indígenas, creando una especie de música híbrida que empujó los límites esperados de lo que un músico podía hacer en ese momento. Su obra *Uerjayas. Invocación a los dioses* del año 1967 es un ejemplo de esto, la cual también se basa en cantos U'wa. Adicionalmente, Nova compuso para una variedad de medios, incluyendo piezas modulares para orquesta de cámara pequeña; música para película y teatro; e incluso creó lo que se considera la primera instalación interactiva en un museo en Colombia, realizada en colaboración con la artista visual, Julia Acuña, titulada *Luz-Sonido-Movimiento* (1969). Otros trabajos que recibieron gran reconocimiento, y que se basan en la experimentación sonora de la voz, incluyen: *Pitecanthropus* (1971), *Hiroshima* (1973) y *Omaggio a Catullus* (1972; revisado en 1974). *Omaggio a Catullus* fue su última composición, estrenada unos meses antes de su trágica muerte como resultado del cáncer de hueso en junio de 1975. Su capacidad para desafiar el statu quo continúa inspirando a muchos y muchas artistas, a la vez que afronta activamente el mito de la ausencia de mujeres en la música experimental, común en las narrativas académicas. Finalmente, cabe mencionar que en Colombia y en gran parte de Latinoamérica, sus contemporáneos y sucesores la consideran como una pionera de la música electroacústica, a quién se le amerita el haber construido desde ceros, casi por sí sola, la escena experimental y de vanguardia musical en Colombia.⁸