

Aproximación analítica a los Doce móviles para conjunto de cámara de Jacqueline Nova

(Seminario dictado en la Universidad de los Andes, Bogotá, el martes 13 de junio del 2000)

Graciela Paraskevaïdis

En una carta de certificación de méritos a efectos de la presentación de la compositora al concurso de becas del Instituto Di Tella de Buenos Aires, fechada en Bogotá el 14 de agosto de 1966, Olav Roots - director de la Orquesta Sinfónica de Colombia - hace constar lo siguiente:

"El año pasado compuso una obra para orquesta de cámara, 'Móviles 12', con la que se hizo merecedora al premio de 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).

Sobre el estreno de su obra en el marco del festival de Caracas, comenta Jacqueline Nova que *"me parece que está a la altura de las demás. Fue un festival íntegramente de vanguardia y mi obra está dentro de esos cánones. Me siento satisfecha ya que no he estudiado fuera del país"*. (Norah Parra de Martínez: nota periodística en ocasión del estreno en Bogotá de los **Doce móviles**, en *El Tiempo*, Bogotá, 27 de mayo de 1966. En: Carlos Barreiro Ortiz, compilador: "A propósito de Jacqueline Nova", Centro Colombo-Americano, Bogotá, octubre de 1983.)

Encuentro significativo este comentario porque, para la generación de compositores a la que Jacqueline Nova pertenece, hubiera sido improbable que el hecho de no haber estudiado en el extranjero se considerase elogioso o positivo. Evidentemente, para la compositora el no haber estudiado hasta ese momento fuera de su país - concretamente en Europa o los EEUU - y al mismo tiempo haberse podido medir exitosamente con colegas de otras partes del mundo, parecía revestir un particular mérito y ser fuente de sincero orgullo.

Dado su origen materno belga y su nacimiento en Bélgica, Jacqueline Nova pudo haber aspirado a una beca en ese país. Sin embargo no lo hizo y esto es también muy significativo.

Cuando Jacqueline Nova decidió estudiar fuera de Colombia, lo hizo en Buenos Aires, en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, fundado y dirigido por Alberto Ginastera. En 1972, cuando pudo haber optado por algún estudio de música electroacústica en Europa o los EEUU, Jacqueline retornó a Buenos Aires, gracias a una beca Guggenheim, para realizar un proyecto de investigación sobre la voz humana y sus transformaciones electrónicas en el Estudio de Fonología de la Universidad de Buenos Aires, fundado y dirigido por Francisco Kröpl, cuyo resultado compositivo fue **Creación de la tierra**.

Comencemos el estudio de los **Doce móviles**, escuchando la versión realizada en Berlín Occidental, el 1 de diciembre de 1984, por un conjunto dirigido por Barbara Kaiser.

Los **Doce móviles**, en palabras de la compositora, *"están escritos en base al serialismo libre, tomando los parámetros de intensidad, altura, duración, timbre, asimismo los estados transientes. Aparece a través de toda la obra la forma de grupos logrando así la dimensión; igualmente el estatismo, la forma por variación y momentánea. Elementos tradicionales y de vanguardia se integran a toda la obra"*. (En: Datos biográficos, 1965/1966, archivo del CDM/Bogotá).

En otro comentario nos aclara: *"La partitura está estructurada en una serie de doce sonidos, ordenada de acuerdo a diferentes aspectos que van ligados a la integración de parámetros y relación de segmentos. A través de toda la obra hay un constante zig-zag respecto a intensidades, duraciones, timbres, intervalos, estados transientes o modos de ataque, situación e instrumentos. Como lo indica el título, la composición está inspirada en los cambiantes y en ocasiones fascinantes efectos de los móviles de la escultura contemporánea"* (Dario Bernal Pinilla: "Jacqueline Nova", en *El Espectador*, Bogotá, 1 de febrero de 1976. Citado por Marisol Roncancio: Jacqueline Nova: "Una apertura hacia la vanguardia musical en Colombia", Depto. de Música de la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 1994, pág. 144).

Y agrega: *"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 la época"* (ibidem).

Entendemos que su *"compromiso con la época"* es asumido como opción histórica, como toma de conciencia. Lo detectamos en diversos ámbitos a través de la puesta al día con corrientes estéticas y procedimientos técnicos contemporáneos, fundamentalmente de las vanguardias europeas pero no de manera epigonal o meramente imitativa, sino tomando lo que consideraba necesario para su música. Me refiero a una estética expresionista (¿un neo-expresionismo latinoamericano?), me refiero a la utilización de un ordenamiento serial manejado con flexibilidad y sin especulaciones dogmáticas, me refiero a la brevedad y no discursividad de cada uno de los móviles, me refiero a la incorporación de la aleatoriedad - en sí un procedimiento antagónico al pensamiento serial de parcial o total control paramétrico -, me refiero a la relación con la plástica, me refiero al silencio y al timbre como elementos estructurales no decorativos.

A través de este intento de integración de opuestos, tal vez podamos entender mejor el camino emprendido por Jacqueline Nova entre 1965 y 1975, entre estos **Móviles** - a los que considero su primera obra enteramente consciente y asumida - y su última obra, el **Omaggio a Catullus**, su terrible despedida de este mundo.

Un mundo que - a pesar de algunas elogiosas páginas de prensa - no alcanzó a vislumbrar la trascendencia de su obra, más allá de esporádicos momentos de reconocimiento, tal vez circunstancialmente motivados por sus éxitos en el exterior - Caracas, Buenos Aires -, por cierto más redituables y más difíciles de ignorar por el *establishment*, que sus denodados esfuerzos por sacudir - con audiciones, conciertos, espectáculos, obras, declaraciones - un medio musical que prefería seguir ensimismado en una rutina sin sobresaltos.

En el vértice de esas dos obras, se coloca **Creación de la tierra** de 1972, su composición más notable.

Sin embargo, esa genérica libertad lleva a Jacqueline Nova a asumir opciones definidas en cuanto al orden en los **Doce móviles** y a moverse dentro de breves estructuras independientes, apoyadas en una utilización libre de la organización y variación de los parámetros.

En su texto "Ordenamientos razonados conscientes e inconscientes" de 1967, Jacqueline Nova amplía conceptos sobre la libertad en el uso de los elementos y parámetros:

"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 que tan sólo debía observarlos como espectador. Hoy pues no se trata del problema libertad sino del problema orden. El ordenamiento de elementos sea de carácter técnico, psicológico, material, etc. es la base de una partitura. El ordenamiento de un aspecto con otro (técnico, psicológico) hacen la obra. Este ordenamiento no es ni puede ser un ordenamiento rígido sometido a ecuaciones fijas; es un ordenamiento guiado por la experiencia del compositor, por la propia vivencia del compositor. [...] En vez de tomar una intensidad (ff) tomamos otra (mp). ¿Qué pasa entonces? Que hay un ordenamiento inconsciente o conscientemente fijado. [...] El compositor sugiere la realidad o la no realidad para dar expresión a lo que él vive, en la época en que vive; ordena los elementos, rompe las fórmulas incluso revolucionarias consciente e inconscientemente".

La vehemencia y combatividad de Jacqueline Nova es señalada por Luis Darío Bernal Pinilla en dos notas periodísticas que él publicara después de la muerte de la compositora: *"el ánimo rebelde, inquieto y a veces conflictivo que siempre la acompañó [a la compositora] y que la llevó a confrontar posiciones de manera vehemente con personalidades como Alberto Ginastera y el mismo maestro Roots, a quien, por encima del gran cariño y admiración que le profesaba, no le permitió montar los 'Doce Móviles' con una pianista que no fuera colombiana, máxime cuando la obra [...] fue dedicada a la pianista colombiana Helvia Mendoza".* (Luis Darío Bernal Pinilla: "Homenaje a Jacqueline Nova", en "El Pueblo Estravagario", Bogotá, 14 de setiembre de 1975, reproducido en "Jacqueline Nova, audaz, inquieta, apasionada", en el Magazin Dominical de El Espectador, Bogotá, 1 de febrero de 1976.)

En **Asimetrías**, compuesta en 1967 en el CLAEM para flauta, cinco timbales y tamtam, Nova profundiza los planteos de ordenamiento y aleatoriedad y escribe para el programa de su estreno: *"Esta obra es aleatoria en la macroforma, dando así la posibilidad de ordenamientos diferentes de las estructuras y los grupos que la integran [...] Las estructuras (7) están formadas por los solos de los intérpretes y las cuatro posibilidades fijas a combinar entre uno y otro instrumento. Los grupos (41) continuados o alternados obedecen a dinámicas y alturas fijas".*

En los **Doce móviles**, la distribución de los dos grupos (A a la izquierda y B a la derecha del público) con el piano en el centro indica, a mi entender, no sólo un papel algo más protagonista de éste - su propio instrumento -, sino una intención de espacialidad y estereofonía.

Claro que el tratamiento del material a cargo del piano es - desde el punto de vista tradicional - poco solístico, aun cuando se perfila claramente en lo tímbrico-percusivo, a menudo "vertical", con muy breves diseños melódicos. Cuando éstos ocurren - por ejemplo en el móvil III, compases 9 al 18 (final) adquieren una función obstinada y reiterativa, subrayando los intervalos tensionantes -. Pero nunca cumple un papel de "acompañamiento" ni de complementación. Y cuanto más avanza la obra, más el piano se afirma deliberadamente en sus séptimas y novenas mayores hasta desembocar en la repetición del *cluster* grave del último móvil, una masa de sonidos que actúan como golpes furiosos, como *ex abruptos* de rabia.

El comentario de la obra y su título son típicos de la década de los 60. La compositora alude por ejemplo a una terminología característica referida a "estados transientes" o transitorios y "funciones paramétricas" cercana también a la electrónica, y adhiere claramente al arte cinético de esos años - una expresión artística que contó con algunos grandes representantes latinoamericanos -, trabajando con la multiplicidad de movimientos y de cambiantes perspectivas del material, en este caso sonoro.

También acude a la aleatoriedad parcial dentro de la que estas estructuras pueden accionar sin dejar de ser reconocibles. De hecho, los móviles 4 y 8 en su totalidad y el 10 en su comienzo y final ofrecen a los intérpretes algunas libertades de combinatoria y superposición entre los grupos de instrumentos, pero manteniendo en los tres casos la intensidad predeterminada y las alturas fijas. Un buen ejemplo de conciliar contrarios.

Una recorrida de tipo estadístico señalaría que los móviles presentan las siguientes características metronómicas, de andamiento y de compases las que, aparentemente, no responden a ningún ordenamiento estricto previo, sino más bien a un comportamiento flexible y guiado por el gesto expresivo:

- I. 14 compases, 2x4, negra 72.
- II. 15 compases, 2x4, negra 72.
- III. 18 compases, 2x4, negra 96.
- IV. sin compases. *Largo*.
- V. 30 compases, 4x4, 2x4, 4x4, negra 92.
- VI. 4 compases, 4x4, negra 72.
- VII. 13 compases, 4x4, 2x4, negra 40.
- VIII. sin compases. *Comodo*.
- IX. 15 compases, 4x4, negra 92.
- X. mixto, primero sin compases, luego 8 compases, 4x4 y 2x4, corchea 92, 3x4 negra 76, luego sin compases, final corchea 176.
- XI. 27 compases, 4x4, negra 112 y negra 98.
- XII. 35 compases, 4x4, negra 96. Final: *Allegro vivace*. 8x8, subdividido en 4+2+3 = 8x8.

Una lectura también estadística, numérica, descriptiva, indica que la serie de doce sonidos es la siguiente:

Por la importancia que adquiere desde el principio - como primer sonido de la serie - y que conserva hasta el final, la nota "si" puede ser considerada el eje alrededor del cual girará casi toda la obra y el elemento generador de sus intervalos.

Pero más que buscar sólo el estricto ordenamiento serial - un soporte y no un fin en sí mismo -, busquemos en los **Doce móviles** la mucho más

expresividad:

- si-do: séptima mayor (descendente)
- do-si bemol: séptima menor (ascendente)
- si bemol-la: segunda menor (descendente)
- la-re sostenido: cuarta aumentada (ascendente)
- re sostenido-sol sostenido: quinta justa (descendente)
- sol sostenido-sol: octava disminuida (ascendente)
- sol-fa sostenido: novena menor (descendente)
- fa sostenido-do sostenido: quinta justa (ascendente)
- do sostenido-re: séptima mayor (descendente)
- re-mi: novena mayor (ascendente)
- mi-fa: séptima mayor (descendente)

La serie es asimétrica, aunque contiene algunas simetrías aparentes:

- El primer intervalo (sonidos 1 y 2) es una séptima mayor descendente, el último también (sonidos 11 y 12).
- Del sonido 2 al 3 hay una séptima menor ascendente; entre el sonido 10 y 11, una novena mayor.
- Del sonido 3 al 4 hay una segunda menor descendente (la única); entre el sonido 9 y 10, una séptima mayor también descendente.
- Entre el sonido 5 y 6, está la quinta justa descendente; entre el sonido 8 y 9, la quinta justa ascendente.
- Con los sonidos de comienzo y fin se obtiene una cuarta aumentada.
- De los cuatro primeros sonidos resulta el anagrama B-A-C-H, agrupamiento interválico que los vieneses Alban Berg y Anton Webern utilizaron - entre otros -, también como forma simbólica de homenajear al compositor alemán.

El primer móvil se abre con una constelación interválica en vertical muy precisa: la de una escala por tonos (si-do sostenido-re sostenido-fa), distribuida entre los dos grupos de arcos, luego su desplazamiento cromático (do becuadro-re becuadro-mi-fa sostenido)



Los **Doce móviles** contienen diversos símbolos relacionados explícitamente con Alban Berg. ¿Será la escala por tonos también uno de ellos? ¿Un personal homenaje a Debussy de la compositora?

Continuando con la recorrida interválica, se observa que hay una sola novena mayor (ascendente), una sola novena menor (descendente), una sola octava disminuida (ascendente) - escrita como tal aunque considerable como séptima mayor -, tres séptimas mayores (las tres descendentes), una sola séptima menor (descendente), dos quintas justas (una ascendente y otra descendente), una sola cuarta aumentada (ascendente) - además de la que conforman los sonidos uno y doce -, una sola segunda menor (descendente).

Es decir: no se usa ninguna segunda mayor o aumentada, ninguna tercera, ni cuarta justa, ni sextas de ningún tipo. La partida se juega particularmente en el campo de las segundas y de sus inversiones de séptimas y novenas, de la cuarta aumentada y de la quinta justa.

Dice la compositora: "En el tratamiento serial ya no existen escalas ni formas preconcebidas, ya que no entran en juego la gravedad ni la atracción." (Citada sin mención de fuente por Carlos Barreiro Ortiz: "Collage aleatorio para Jacqueline Nova". En: "A propósito de Jacqueline Nova", Centro Colombo-Americano, Bogotá, octubre de 1983.) Sin embargo, la insistencia sobre un sonido cualquiera - en este caso el "si" de marras - actúa y funciona

como eje dramático y polo de atracción. Claro que no de funciones "tonales" sino expresivas.

Tampoco sorprende, entonces, que el dodecafonismo no se convierta en un factor limitante.

Tampoco sorprende, entonces, que los intervalos más recurrentes y obsesivos sean los ya señalados de segunda, séptima, novena y la cuarta aumentada. Los observamos ya en el primer móvil:

- Compás uno: si-fa quinta disminuida, si-do sostenido segunda mayor, si-do becuadro segunda menor, fa-fa sostenido segunda menor, do-re segunda mayor. La engañosa tercera mayor si-re sostenido entre el chelo y el 2º violín del grupo B queda neutralizada por el contexto del *cluster* o racimo de sonidos.
- Compás cuatro: complejo sonoro vertical de si bemol-si becuadro, si becuadro (también como apoyatura)-do y sol sostenido-sol becuadro-la-re sostenido.
- Compás 6: sobre la resonancia del *cluster* anterior, una típica y también reiterada constelación interválica: fa sostenido-do sostenido-re-mi-fa becuadro: o sea quinta justa ascendente, séptima mayor descendente, novena mayor ascendente y nuevamente séptima mayor descendente.
- Compás 10/11: fa-mi, séptima mayor ascendente.
- Compás 14: re-do sostenido, séptima mayor simultánea en octavas diferentes.

Una lectura menos estadística y numérica nos conducirá al campo de lo expresivo-fenomenológico y nos demostraría que se utiliza la reiteración como factor estructural determinante para subrayar la acumulación de tensión de estos **Móviles**. Observémosla en el primero:

1) En lo rítmico: un segmento de diez semicorcheas, subdividido en dos de cuatro y uno de dos, silencio equivalente a seis semicorcheas, nuevamente el segmento inicial, etc., que se reitera con variantes y con resta de semicorcheas hasta el final. O sea, asimétricamente.

2) En lo vertical: la reiteración responde a la mencionada articulación de semicorcheas.

3) Alturas: reiteración - dentro de ese segmento nuclear - de los sonidos si, do sostenido, re sostenido y fa (cuatro semicorcheas); do becuadro, re, mi y fa sostenido (dos semicorcheas); si, do sostenido, re sostenido y fa becuadro (dos semicorcheas); do, re, mi y fa sostenido (dos últimas semicorcheas del primer segmento).

4) Intervalos superpuestos: tres segundas mayores (si-do sostenido-re sostenido = mi bemol-fa becuadro); en los extremos hay una quinta disminuida, y entre la nota más grave - el "si" - y el do sostenido una segunda mayor, y una tercera mayor entre si y re sostenido. En el segundo grupo de cuatro semicorcheas hay un desplazamiento que conserva la cuarta aumentada - en este caso do-fa sostenido - en los extremos, y la segunda mayor y la tercera mayor, siempre en referencia al do de base, do-re y do-mi. Es decir, la escala por tonos, en vertical, ya señalada.

5) Contrastes:

- a) el *cluster* como resonancia del si bemol del compás 4 al 5 y el *cluster* cerrado del piano solo en el compás 11. Atención: el si del chelo del grupo A también es bemol.
- b) el diseño melódico del compás 6, reducido en el compás 10 al 11 a dos notas en unísono de los violines, como espejo de las dos últimas notas - mi-fa, ahora fa-mi - del compás 6 que, a su vez, en transposición (re-do sostenido) y en vertical, y por primera vez con ritmo con puntillo, cierran este primer móvil.

Queda claro que la aplicación serial responde fundamentalmente al concepto de "lo" móvil y "del" móvil, que la reiteración no se preocupa por la repetición de un sonido no contiguo (por ejemplo: cuatro veces fa, dos veces fa sostenido, dos veces nuevamente fa, dos veces nuevamente fa sostenido), y que los espejos son más cinéticos que seriales. Y que los dos segmentos iniciales tampoco son enteramente idénticos, porque el primero tiene una sola dinámica - *piano* - y el segundo parte de ese *piano* para desembocar en un *crescendo* que va a un *forte*. Tampoco los silencios son idénticos.

Tampoco la concatenación con el *cluster* luego del segundo segmento es igual al segundo grupo de *clusters* (compases 10 y 11), ni en dinámica ni en textura.

Los silencios - también estructurales y expresivos - operan directamente sobre la estructura de cada móvil y son - aparentemente - también asimétricos.

El segundo móvil trabaja con los mismos elementos del primero, con algunas pocas particularidades de octavas diferentes. Observar:

- Compás 3: el fa-mi sobreagudo y vertical bajando al fa sostenido en el piano esta vez, y los mismos a dos octavas descendentes.
- El *cluster* del compás 4 ahora en conformación de cuartas superpuestas (la-re-sol-do).
- La subida a la octava del segmento rítmico de las semicorcheas en el compás 6.
- Los espejos asimétricos de los grupos de semicorcheas.
- El si bemol sobreagudo cerrando el móvil.

El tercer móvil desplaza sus sonidos primero prolongados y sucesivos, y luego cada vez más breves y en constelación de *ostinato* hacia lo agudo. Es un *ostinato* relacionado con el del primer móvil, en tanto repite, a partir del compás 9, grupos de corcheas en tres contra dos pero con una constitución interna similar de sus intervalos aún en la marcha ascendente. La serie original dividida en dos grupos de seis.

Nuevamente es el "si" el primer sonido escuchado, en unísono de ambos chelos. Se abre en *cluster* ascendente con el do y el si bemol, y es atacado por la quinta justa vertical sol sostenido-re sostenido de ambos primeros violines, la segunda vez, a la octava superior.

El cuarto móvil es - con el octavo y el décimo - el más abierto y "aleatorio". Aquí la aleatoriedad se expresa al comienzo a través de cuán lentamente se interpretará aquí la indicación *largo* y, al final, con la interpretación de los cuatro grupos en recuadro - micro-móviles dentro del móvil mayor que los alberga -. Lo esencial aquí sería el tratamiento espacial de las transformaciones tímbricas (con sordina, *pizzicato*, *sul ponticello*, trinos, *glissando*), las resonancias de las diferentes dinámicas, la diversidad de ataques, el contraste de los registros, y una interválica que gira insistentemente alrededor de las séptimas y novenas. Los recuadros prescindían de los sonidos 11 y 12.

La aleatoriedad de las tres instancias es muy controlada y se refiere sobre todo a la repetición y/o combinatoria de los recuadros, y no a la obra en su totalidad, en la que los móviles deben tocarse en el orden preestablecido por la compositora.

El quinto móvil comienza nuevamente en "si" y es algo más extenso. En

realidad, es una especie de dilatación de los materiales que conforman el cuarto móvil, en forma más agitada, y retomando el grupo de dos semicorcheas proveniente del primer y segundo móvil. Es importante el segmento entre los compases 10 al 14 en cuanto a cómo el total cromático de la serie se comporta expresivamente.

Descenso en grandes intervalos en el piano: si, do, do sostenido, re, si bemol. Observemos que el grupo si-do-do sostenido-re es un ordenamiento ascendente si ordenamos la escala cromática por semitonos contiguos. El si bemol formaría otro segmento de cuatro (de una serie de doce), de la siguiente manera: si bemol en el registro grave, con el la y el sol sostenido de la apoyatura y el sol becuadro (registro agudo del primer violín). Finalmente, el tercer y último grupo de cuatro quedaría conformado así: fa sostenido, fa becuadro, mi y re sostenido (repartidos entre el piano y el primer violín). El sol becuadro está duplicado y queda tenido en el primer violín, formando en el compás 16 una cuarta justa con el re grave del piano. El pasaje es casi una textura tímbrica, más que la exposición de una serie.

Otra particularidad en el tratamiento de este móvil se observa a partir del compás 20 y hasta el final: se vuelve aquí a la reiteración de tipo *ostinato* rítmico, interválico y tímbrico, en un empecinado *tutti col legno* de los arcos empecinado con los sonidos fa sostenido y fa becuadro, en octava disminuida vertical, en *crescendo*. Podríamos interpretar este tratamiento como aplicándole una lupa a los segmentos de semicorcheas de los móviles I y II. Aquí también los silencios son asimétricos; también hay referencias a la quinta disminuida, al compás 15 en el dibujo de la viola del compás 24. El piano se suma percusivamente, como lo hará cada vez más frecuentemente hasta el final.

El sexto móvil está a cargo sólo de dos violines, una viola y un chelo, es decir, un liso y llano cuarteto de cuerdas. Su característica más relevante es, junto con diferentes ataques que entretejen una nueva textura tímbrica, la utilización interválica especular tal como se ve claramente sobre todo en los compases 7 y 8 y la insistencia sobre séptimas y novenas, en horizontal y en vertical. La serie está en su modo retrógrado.

El séptimo móvil es también un *ostinato* y se inicia nuevamente sobre el sonido "si" aunque por primera vez con riguroso octavado de los tres violines y la viola y el chelo, todos del Grupo A. A este estrato se opone un complejo vertical del piano con el Grupo B, en forma "antifonal".

En realidad, podríamos considerarlo cinéticamente como un nuevo ángulo de perspectiva de los grupos de semicorcheas originales y a su antifona como las interferencias producidas en móviles anteriores (ver el tercero y el cuarto).

Sorprende en los compases finales (9 al 12), la articulación rítmicamente regular del intervalo vertical re-mi en el registro agudo del piano, como indicando una nueva lupa también obstinada - ahora las semicorcheas son negras - que conforman tres grupos de cuatro y uno de dos. Por otro lado, juegan dentro de un espacio tímbrico suspensivo y expectante, estático dentro del móvil. La serie está en su forma directa, con los cuatro primeros sonidos en *cluster*.

El octavo móvil deja lo aleatorio en manos de los intérpretes, quienes deciden la cantidad de instrumentos y la decisión de a qué grupo pertenecen esos instrumentos. En todo caso, el piano deberá estar siempre. Y también está siempre el sonido "si", desde el comienzo hasta el fin en más de un instrumento y registro, pero como hilo conductor de los insistentes y quebrados grupos con los intervalos recurrentes de segunda, séptima y novena.

El noveno móvil insiste sobre el "si" inicial y tiene un tratamiento eminentemente vertical a partir de ese sonido, abriéndose en abanico de séptimas, para quedar nuevamente suspendido, estático, en los últimos compases, cortados por un último golpe casi percusivo por su brevedad y efecto de ese mismo *cluster* repetido varias veces en *tutti* y en *ff*. Lo relacionaríamos particularmente con el final del séptimo móvil y también - en lupa - con el material de semicorcheas del primero, a estas alturas convertido en un elemento verdaderamente generador.

El décimo móvil es el último de los aleatorios. Pero lo aleatorio aquí es únicamente para el andamiento, para lo expresivo, para su suspensión en un espacio más grande, más dilatado, o más limitado. También se presenta en vertical. El "si" central del piano sirve de eje hacia lo grave y lo agudo (re-do sostenido y do becuadro agudo en los seis violines). A este instante aleatorio sigue un bloque de ocho compases - en el que resuenan brevemente referencias al casi final del quinto móvil y al final del séptimo móvil, con la repelición de corcheas en el piano (nota superior "si"); a las apoyaturas del quinto y del inicio de este mismo décimo; y - en el final - al comienzo del primer móvil dos semicorcheas en *cluster* (do-re-mi-fa sostenido, escala por tonos).

El móvil once reúne elementos y referencias a móviles anteriores. Así, se encuentran al comienzo de este móvil relaciones interválicas y de verticalidad y de reiteración (*cluster* entre fa sostenido-sol-sol sostenido-la) ya vistas en los móviles cinco, siete, nueve y diez, pero en esta ocasión en un andamiento más rápido de negra, con sincopas, y con abruptas inserciones (a partir del compás 7) de un material disruptivo derivado fundamentalmente del móvil tres y una fugaz referencia - en su final - al comienzo del móvil siete. En el *Risoluto* aparece con claridad la serie original.

El móvil doce integra varios de los materiales principales del resto de la obra:

- 1) El sonido "si", abriendo la pieza en unísono y volviendo insistentemente a él.
- 2) El juego en corcheas de intervalos de séptimas y novenas, a su vez también en grupos de cuatro o con silencio, en forma de *ostinato* en un diseño similar al del comienzo del móvil siete.
- 3) Un *cluster* grave en el piano en *ostinato* marcado y feroz, en grupos de cuatro, dos y tres (compases 17 al final).
- 4) Sobre éste, un golpe *sff* de los arcos sobre mi-si bemol y si becuadro en simultaneidad: una cuarta aumentada más el "si", sonido eje de toda la obra, en contrapunto rítmico con el *cluster* y otra vez asemejándose a los primeros grupos de semicorcheas y sus silencios.

Otra lectura - más subjetiva, fenomenológica - nos muestra doce instrumentos, doce sonidos, doce móviles: los símbolos son contundentes. La cita de la ópera **Wozzeck** de Alban Berg, terminada de componer y estrenada en 1925 - exactamente cuarenta años antes que estos móviles colombianos - refuerza el ámbito simbólico en el que se sitúan los **Doce móviles**, también a causa del ya mencionado "si".

La cábala numérica continúa: Berg muere en 1935, el mismo año en que nace Nova; 1925 - finalización y estreno de **Wozzeck** - es el año de nacimiento de Hilda Dianda, la compositora argentina amiga de Jacqueline. El estreno de los **Doce móviles** en Berlín tiene lugar el 1 de diciembre de 1996, ambos en el mes doce. La obra dura doce minutos. Y hoy, 13 de junio del 2000, se cumplen exactamente 25 años del fallecimiento de Jacqueline Nova.

diciembre de 1996, ambos en el mes doce. La obra dura doce minutos. Y hoy, 13 de junio del 2000, se cumplen exactamente 25 años del fallecimiento de Jacqueline Nova.

¿Por qué esa ópera, por qué las palabras de ese personaje como epigrafe de la obra? Si manejáramos un código simbólico aflorarían inmediatamente varias respuestas, en relación con la cita:

"*El lugar está maldito*" o, mejor, en su sentido más exacto, "*este lugar está maldito*" exclama **Wozzeck** dos veces en la escena 2 del acto I (compases 207 y 208 y compases 224/225).

Un poco más adelante, sobre el final de esta misma escena 2 del acto I exclama: "... *está curiosamente tranquilo y bochornoso. Uno quisiera retener el aliento*" (compases 281/284). Diría yo que no sólo está "curiosamente", sino "sospechosamente" tranquilo como al acecho de un peligro latente, y que el calor bochornoso le dificulta la respiración. Escuchemos el ejemplo.

Wozzeck sufre alucinaciones, entre otros motivos por estar sometido a un régimen de vida material, espiritual, afectiva e intelectual absolutamente opresivo y de humillante sometimiento. El poder militar, encarnado por la fuerza bruta del tambor mayor y su contrapartida el pusilánime capitán, el poder intelectual personificado por el doctor y sus diabólicos experimentos, y el poder de los instintos representado por María, a su vez también víctima de su condición social, lo hostigan y lo aprisionan sin salida en un círculo de infamias y aberraciones.

¿Podría Jacqueline Nova haberse sentido identificada con esta situación límite de negación del ser humano y haber recurrido simbólicamente a estos referentes: el expresionismo, la serie, esta ópera, este personaje?

¿Podría "este lugar maldito" haber sido su "aquí y ahora"? ¿Podría estar tan curiosamente tranquilo y bochornoso que la obligara a contener la respiración, a sentir la opresión insostenible de un aire que la asfixiaba?

Más allá del impacto admirativo que el **Wozzeck** de Alban Berg haya podido ejercer en Jacqueline Nova (impacto que comparto ampliamente y del que, creo, es imposible sustraerse), estamos frente a una transferencia que va "*más allá de los sonidos*".

En algunos de sus textos se leen referencias a la **Suite lírica** también de Alban Berg, una obra que evidentemente Jacqueline también admiraba y que - como su **Catullus** - alberga varios secretos autobiográficos del autor. Es en este sentido que relaciono las circunstancias. Las series de la **Suite lírica**, si bien se caracterizan en su construcción por simetrías casi fetichistas, rodean simbólicamente la serie de los **Doce móviles**, también en el uso permutado de los segmentos de cuatro sonidos.

Musicalmente, se presentan en los **Móviles** otros símbolos en relación con la ópera berguiana:

- a) la carga expresiva de una angustia existencial,
- b) la utilización de estructuras breves con un instrumental

homogéneo basadas particularmente en diversos procedimientos de variación de un material que es económico,

c) la alusión directa en el último móvil a uno de los momentos más terribles de toda la ópera: el segundo interludio del acto III, inmediatamente después del asesinato de María (pág. 417/418), basado justamente sobre el sonido "si" en unísono y luego a octavas, que Berg llama la "variación sobre una nota" - un "si" - que es el eje tanto de la escena 2 del acto III como del interludio subsiguiente. En el contexto berguiano, el "si" deviene el símbolo de la muerte.

¿Qué es el "si" para Jacqueline Nova en 1965? ¿Un mero homenaje a Berg?
¿Una premonición, diez años antes, de su propio destino?

Un solo sonido, una única nota, como síntesis de un desenlace previsiblemente fatal, de otra "crónica de una muerte anunciada" que se resume, se expande y explota en un *crescendo* cortado ferozmente por el inicio de la escena siguiente, en una taberna de dudosa reputación.

En Jacqueline Nova, el *crescendo* sobre el si es seguido de un *attacca subito* sobre los repetidos *clusters* del piano. Los golpes son tan brutales, feroces y rítmicos como los del bombo entre los dos segmentos del *crescendo* sobre el "si" en **Wozzeck**. Escuchémoslo.

Es útil señalar que ninguno de los dos fragmentos escuchados responden - dentro de la ópera - al ordenamiento serial, que sí fue utilizado por Berg parcialmente para otras escenas de la misma ópera. El ejemplo recién escuchado gira alrededor de un solo sonido, primero en unísono sin percusión y luego desdoblado en tres octavas, separados por un *cluster* al que sólo le faltan el "re sostenido" y el "si" y del que emerge el enérgico ritmo del bombo, la clave para el ritmo de la escena siguiente.

Para concluir, escuchemos los **Doce móviles** en una versión reciente del ciclo regular de conciertos del Núcleo Música Nueva de Montevideo, con la Orquesta de Cámara del Ministerio de Educación y Cultura bajo la dirección de Nicolás Rauss, el 1 de diciembre de 1996.

[Ficha técnica:

Año de composición: 1965.

Instrumental utilizado:

Grupo A:

- 3 violines
- 1 viola
- 1 chelo = 5

Grupo B:

- 3 violines
- 1 viola
- 1 chelo
- 1 contrabajo = 6

(Grupo C):

- piano = 1
- total = 12

Obra dedicada a la pianista Helvia Mendoza.

Edición: Unión Panamericana, Washington, DC, 1967.

Premio en la categoría de Música de Cámara en el III Festival de Música de Caracas, 1966.

Jurados: Gonzalo Castellanos (Venezuela), Roque Cordero (Panamá) y Héctor Tosar (Uruguay)

Estrenada en Caracas el 8 de mayo de 1966 por miembros de la Orquesta Sinfónica de

Venezuela bajo la dirección del chileno Víctor Tevah.

Estrenada en Bogotá el 27 de mayo del mismo año por miembros de la Orquesta Sinfónica de Colombia dirigidos por Olav Roots.]



Foto: Jacqueline Nova, Buenos Aires, 1967 o 1968.