

# Entre ideología, política y criptografía: una aproximación a la presencia del Che en la música de Jorge Horst

JAUREGUIBERRY Pablo Ernesto / CONICET, UNR; UBA, FFyL, ITHA «Julio E. Payró» –  
eljaurito@hotmail.com

---

Eje: Arte, teoría y acción política

Tipo de trabajo: ponencia

---

Palabras clave: Poética – Análisis musical – Materiales musicales – Ernesto Guevara – Propia interpretación.

## Resumen

La poética musical de Jorge Horst [Rosario, 1963] suele ser usualmente abordada y/o caracterizada a partir de dos aspectos medulares. Por un lado, la asidua utilización de diversos procedimientos transtextuales y criptográficos y, por el otro, la persistente motivación ideológico-política que impregna su producción para manifestarse en múltiples estratos. En este contexto, nuestro enfoque partirá de una idea de convergencia notoria entre este par de variables para tomar como eje un dispositivo utilizado por Horst que consiste en invocar, en el espacio de la inmanencia de sus composiciones, a Ernesto Guevara. Así, mediante un acercamiento analítico a *Laudare* (2015) —para voces y conjunto instrumental variable— y a *Crisoles* (2013) —para corno inglés, clarinete bajo, fagot, piano, viola, violonchelo y contrabajo— intentamos, por un lado, establecer las características que distinguen a este recurso y, por el otro, dar cuenta de cómo su constitución permite concebir una mediación en la cual lo político estaría presente desde la conformación misma del material musical. Como complemento, a través de esta búsqueda, que incorpora como variable de peso la propia interpretación horstiana, nos proponemos especificar, a la vez que delimitar, el espacio habitualmente asignado a la dimensión ideológico-política dentro de su poética.

## **Consideraciones introductorias<sup>1</sup>**

En función de ciertas líneas de trabajo que hemos estado desarrollando, las cuales se encuentran en consonancia con una gran parte de la bibliografía disponible, se hace visible un abordaje de la poética musical de Jorge Horst [Rosario, 1963] que, más allá de ciertos reduccionismos, suele enfocarse en dos aspectos medulares. Por un lado, la asidua utilización, consciente e intencional por parte del compositor, de diversos procedimientos transtextuales y criptográficos y, por el otro, la persistente motivación ideológico-política que impregna su producción para manifestarse en múltiples estratos. En relación con el primer núcleo, se puede observar que la mayoría de las investigaciones se orientan hacia una de las técnicas en particular sin indagar en sus posibles conexiones, por lo cual, en Jaureguiberry (2019) hemos tratado de mostrar la confluencia concreta de ambas, y así dar cuenta de cómo «Horst combina prácticas transtextuales y criptográficas para dar forma a los materiales musicales de [un trabajo del 2012 para piano solo intitulado] *Quenouille*» (p. 194). Con relación a la segunda variable, Fessel (2011, p. 5) plantea «que lo político se manifiesta en la obra de Horst en dos niveles» y que, consecuentemente, puede advertirse «en un nivel explícito, como tema, por así decir, de su poética compositiva, y en un nivel implícito, como trasfondo de una idea de ruptura, en un plano inmanente de la construcción musical» (p. 8). En una mirada concordante con esta lectura, que además extrema la postura horstiana conectada con el segundo nivel recién mencionado, Cristiá (2015) —que según su título se enfoca en la interrelación entre la acción política, la plástica y la música en *Bruma* (2003, rev. 2007); para oboe, violín, viola y violonchelo— propone desde su comienzo que en los trabajos de Horst «el elemento político se constituye en el acto mismo de componer como forma de resistencia» (Cristiá, 2015, p. 210) y cierra aseverando que «[s]us obras no son solo composiciones musicales: son posicionamientos ideológicos» (p. 225). Esta cuestión de lo ideológico, tematizada frecuentemente por el mismo Horst en sus escritos y, en general, interconectada de forma velada con sus propias prácticas creativas, fue abordada en Molina (2005) mediante un análisis de *herético furor* (1998, rev. 2001); para flauta contralto, clarinete bajo, violín, violonchelo y piano. En este estudio, que parte de problematizar las conexiones entre arte e ideología en general para orientarse hacia el anarquismo en particular, se da cuenta de cómo la convocación criptográfica de Giordano Bruno, más allá del marco general de homenaje, es concebida e implementada por Horst de manera estructural en el quinteto para generar los polos de alturas y, a su vez, como posible variable de determinación morfológica. Así, Molina detecta un paralelismo entre la «decisión

---

<sup>1</sup> El título de este trabajo surge, en parte, como reconocimiento a la presentación realizada por Graciela Paraskevaídís en el Espacio Cultural Universitario de Rosario el 29 de junio de 2013 en ocasión de la conmemoración del octogésimo quinto aniversario del nacimiento de Ernesto Guevara.

de cifrar el fundamento sonoro de la obra [...], que revela un rasgo esotérico, secreto, mágico, emparentado con los viejos alquimistas y cabalistas y [...] la imagen de mago con la que Bruno fue recubierto en su época» (p. 198). En esta línea, además, se destaca que uno de los fines de estas prácticas era ocultar estrategias para la «preservación del conocimiento en la Edad Media y el Renacimiento» (p. 199), cuestión que evidencia el potencial político del trabajo criptográfico más allá de sus medios específicos. Por otro lado, para Molina se hace viable establecer una conexión entre las tendencias anarquistas propias de la cosmovisión horstiana —que aquí resuenan en su lectura de ciertos rasgos libertarios del pensamiento de Bruno— y su práctica compositiva, la cual se condensa en este caso mediante «el manejo dialéctico del material» para dar lugar a un «juego de opuestos que conducen a nuevos estados, a su vez sometidos a renovadas fricciones» (p. 201). Como puede advertirse, en este trabajo se vuelve tangible la coexistencia de los dos aspectos que destacamos al principio, lo transtextual-criptográfico y lo ideológico-político, aunque sus conclusiones se orientan a esclarecer la «fuerte carga ideológica» que sustenta una composición en la cual «[t]odos sus gestos [...] están impregnados de un anticonvencionalismo que no es otra cosa que una expresión de libertad, [...] una revuelta contra los moldes impuestos» (p. 206).

En este contexto, nuestro enfoque partirá de una idea de convergencia notoria entre este par de constelaciones —cuestión a la que inicialmente nos acercamos mediante el estudio de la recepción productiva de la poética de Luigi Nono— para tomar como eje un dispositivo utilizado por Horst que consiste en invocar a Ernesto Guevara en el espacio de la inmanencia de sus composiciones. Así, estas peculiaridades nos permiten concebir una posible mediación en la cual lo político estaría presente desde la conformación misma del material. En esta línea, además, es importante destacar que nuestra búsqueda pretende establecer las características que distinguen a este recurso, ya que las menciones previas que pudimos encontrar en la bibliografía correspondiente resultan, hasta cierto punto y de forma divergente, imprecisas. Por un lado, Paraskevaídis<sup>2</sup> (2013, p. 2) advierte que «Jorge Horst [...] ha entramado una criptografía de letras y sonidos guevarianos que se oculta en algunas de sus obras, como [...] *Crisoles* (2013) para conjunto de cámara» y, por el otro, Cetta (2018) sostiene que, en conexión con una herramienta creada por Francisco Kröpfl para la organización de alturas, Horst «desarrolló objetos que funcionan como motivos en sus composiciones» y que «[u]no de ellos, al cual denomina “Che” —en honor a Ernesto Guevara— tiene su altura registrada y está formado por las notas  $do_4$  (C),  $si_2$  (H) y  $mi_1$  (E)» (p.76) [cursivas y subíndices en el original].

---

<sup>2</sup> Cfr. Paraskevaídis, G. (2013). *La presencia del Che en la música contemporánea*. Recuperado de: [http://www.gp-magma.net/pdf/txt\\_e/sCelche.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sCelche.pdf)

Por otro lado, considerando el estatuto que esta técnica podría tener dentro de la poética horstiana, en un gesto que nos retrotrae a la complicación que detectamos en la insistente aparición de diversas formas de discurso del compositor en los trabajos que abordan su producción, es interesante notar cómo Horst (2006, p. 60) enfatiza que «[l]a instancia electiva y generativa de los materiales [...] es quizá uno de los momentos más extraños, inquietantes y apasionantes del proceso de creación musical». Asimismo, para retomar el nivel explícito señalado por Fessel y, a su vez, reforzar la idea de mediación que proponemos, resulta sugestivo observar que Horst (2003) —texto citado, parcialmente, en los tres trabajos que mencionamos como referencia— da cuenta de la posibilidad de entender el material musical como una instancia de contravención en sí misma: «Para muchos creadores, las permanentes infracciones a los fosilizados preceptos establecidos, son una característica buscada y propia, reflejo de una cosmovisión incontenible, cúmulo de impulsos inevitables» (Horst, 2003, p. 83). «*Esas infracciones son propiamente el material, las estrategias de producción, las configuraciones formales resultantes, en fin, todas las resonancias, producto de la actividad dentro de dimensiones anómalas*» (p. 83) [el resaltado es nuestro]. En esta línea, surge como corolario el conflicto que entendemos genera sobredimensionar la jerarquía de la propia interpretación en los textos horstianos y, en este caso, la importancia otorgada a la relación entre los posicionamientos ideológicos y su plasmación en acciones político-compositivas. Es decir, la incorporación del discurso del compositor rosarino se nos presenta como necesaria no para dar una dimensión de validación a nuestras búsquedas, pero sí para esbozar el ineludible espesor que ostenta una trama de la poética que nos ocupa. Por último, es pertinente señalar que, si bien hemos podido constatar la implementación del dispositivo criptográfico que establecimos como eje con determinada frecuencia desde la composición para orquesta intitulada *Sehnsucht* (2003), en función de la cantidad de fuentes examinadas y de que las prácticas analíticas implicadas conllevan un cierto grado de ambigüedad insoslayable, nos concentraremos en dos casos extremos que resultan paradigmáticos para evidenciar la heterogeneidad que su aplicación posibilita.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> El corpus provisorio de trabajos horstianos que incorpora criptográficamente a Ernesto Guevara, ordenado cronológicamente, se constituye de la siguiente manera: *Sehnsucht* (2003); *Naufregios Tübingen* (2004) para trompeta o fliscorno, clarinete bajo, y contrafagot; *Tregua de vidrio* (2005) para viola, violoncello y contrabajo; *AWA* (2006) para cuarteto de trombones; *Aforismo IV. arkhé* (2009) para saxofón tenor y orquesta; *Crisoles* (2013); *...ad ogni pensiero* (2013) para voz/voces femenina/s con percusión opcional; *...mit jedem Gedanken* (2013) para voz/voces masculina/s con percusión opcional; *Partigiani* (2014) para flauta contralto, clarinete bajo y clave o espineta; *Al plexo trópico* (2015) para orquesta; *Laudare* (2015); *Aluna* (2015) para trombón y piano; *siempre múltiples tensiofriccionan plenas polaridades* (2015) para orgánico instrumental y/o vocal variable; *Kovka. Miradas sobre Bakunin* (2016) para orgánico instrumental y/o vocal variable y *Entrepuentes* (2018) para orquesta.

## Laudare (2015)

Esta composición con rasgos de homenaje, para voces y conjunto instrumental variable, fue estrenada en dos versiones —una al comienzo y la otra al final del concierto— en el Museo Juan B. Castagnino de la ciudad de Rosario el domingo 4 de octubre de 2015 por el ensamble alemán Partita Radicale con la participación adicional de músicos locales. El carácter encomiástico que señalamos resulta en cierta forma estructural y se relaciona directamente con su génesis, ya que *Laudare* surge de y, a su vez, congrega dos trabajos compuestos en el 2013 por el propio Horst en memoria de sus padres que aún no habían sido estrenados. Estos últimos, intitulados *...ad ogni pensiero* y *...mit jedem Gedanken* a partir de un poema de Francesca Albertini, evidencian un grado de similitud en extremo notable que involucra todo tipo de aspectos: desde sus posibles orgánicos, que implican una o más voces con la eventualidad de incorporar percusión con o sin intérpretes suplementarios, pasando por sus partituras y sus sistemas de notación indeterminados, hasta sus indicaciones y características de *performance*. Así, *Laudare* se constituye en una composición indeterminada de manera recursiva que se cimienta en la coexistencia de los dos trabajos mencionados con el agregado de una parte para percusión ahora impuesta y una parte para conjunto instrumental, ambas, a su vez, de orgánicos y cantidad de intérpretes variables.

En este marco, en el cual el rol de los músicos se ve acrecentado en múltiples estratos y lo libertario aparece connotado como tópico, el tratamiento de las alturas deviene aspecto sensible en función de su relativamente alto nivel de fijación en las partituras. Es más, en la parte para conjunto instrumental se especifican dos series y dos repertorios fijos —estos últimos conectados directamente con los registros vocales— que pueden ser abordados con ciertos niveles de apertura, pero en *...ad ogni pensiero* y *...mit jedem Gedanken* las alturas no forman parte de la propuesta de indeterminación. En ambas composiciones —que remiten a ciertos aspectos del canto llano, más allá de la ausencia de texto, tanto por su notación como por sus posibles resultados sonoros— se utiliza una registración fija en un ámbito de séptima menor, pero con una octava de diferencia, ya que *...ad ogni pensiero* fue concebida para tesitura femenina y *...mit jedem Gedanken* para tesitura masculina.<sup>4</sup> De este modo, se determinan dos estratos adyacentes,  $si_2$  a  $la_3$  y  $si_3$  a  $la_4$ , en los cuales la incorporación criptográfica del Che queda emplazada en los extremos inferiores del registro y se materializa mediante el ordenamiento de izquierda a derecha de los tres grados cromáticos que, a través del sistema de lectura musical austro-germano, se corresponden con

---

<sup>4</sup> Existe, además, una divergencia cuantitativa considerable, ya que en *...mit jedem Gedanken* se trabaja con nueve notas distintas (faltan *mib*, *lab* y *sib* para completar el total cromático) mientras que en *...ad ogni pensiero* se recurre a diez, los nueve grados cromáticos anteriores con la incorporación del *mib*.

... ad ogni pensiero (2013)  
Para Voz/Voces femenina(s)  
con Percusión apertona. Jorge Horst

Respiración ad libitum.  
e/ppp - mf, esporádicas f  
B.Ch. (eventualmente apertona)

Voz FEMENINA

gliss. lento

x3 (mínimo)

x4 (mín.)

gliss.

x4 (mín.)

gliss.

D.C.

⊗ • = e/1"-2" | ○ = e/3"-3" | □ = e/c"-d" | ) = Pausa corta

∩ = común  
∩ = Largo  
∩∩ = Muy Largo

Figura 1. Partitura editada de ...ad ogni pensiero

las letras que conforman su seudónimo. Además, en ambos casos los mismos grados presentan las mismas figuras respectivamente, por lo cual el material transformado en contenido puede considerarse, mediante una lectura un tanto rigurosa, como un caso de autocita, cuestión que se ve enfatizada debido a que esta particular secuencia de tres elementos —con sus correspondientes indicaciones de duración— es la única que aparece en ambas composiciones. A modo de ejemplo proponemos, en la figura 1, una edición de la partitura completa —sin sus instrucciones de ejecución— de ...ad ogni pensiero, en la cual indicamos la aparición correspondiente, que aquí se encuentra relativamente demarcada, al menos desde lo visual, por las pausas que la circunscriben. En el caso de ...mit jedem Gedanken, en el que tampoco hay ninguna indicación de silencio, el contenido se encuentra todavía más integrado desde esta óptica ya que no está delimitado por detenciones, aunque en esta oportunidad su incorporación se encuentra en cierto modo augurada por la contigüidad de la repetición, en al menos dos oportunidades, de sus dos primeras notas.

En relación con esta forma de tratar musicalmente los procedimientos criptográficos, Sams (2001, p. 78) propone que «la asignación de letras a notas musicales individuales [...]

parece haber sido la más temprana” y, a su vez, que “el más común de estos dispositivos [...] fue la utilización de nombres de notas para crear temas mediante palabras o (más comúnmente) nombres de personas» (p. 81, traducciones propias).<sup>5</sup> Como puede observarse, en la segunda cita nos encontramos con especificaciones que no resultan del todo pertinentes para el dispositivo horstiano; en primer lugar, porque el contenido en cuestión no adquiere de ninguna manera estatuto temático y, en segundo lugar, porque Horst utiliza el seudónimo del guerrillero en lugar de su nombre. No obstante, el tratamiento lineal-diacrónico del material —que está implícito en las caracterizaciones presentadas y se relaciona directamente con la construcción de un *soggetto cavato*— genera un punto de contacto fundamental con las prácticas de criptografía musical más documentadas y, así, sumado a los otros rasgos que señalamos, da lugar a concebir una serie de particularidades del trabajo de Horst que tiende a enfatizar su tensión con ciertas pautas. En esta línea, Daverio (2002) sostiene una visión un tanto escéptica de que todas las operaciones de este tipo deban considerarse como propiamente criptográficas, ya que lo medular, al menos en los casos de Robert Schumann y Johannes Brahms, puede tener más que ver con aspectos lúdicos o de homenaje que con un trabajo de ocultamiento.<sup>6</sup> De este modo, y más allá de las posibles confusiones entre intenciones y resultados o entre contenidos y significados, surge la problemática (musical) de si estamos ante un mensaje encriptado o codificado cuyo contenido debemos descifrar; de si lo que está oculto o no es el mensaje en sí mismo o de si, simplemente, hay un trabajo con un material cifrado donde tanto el mensaje como su contenido son fácilmente reconocibles. Para resolver esta disyuntiva en el caso de *Laudare*, nos valemos de una mirada específicamente criptológica y así, en función del glosario incorporado a Rosenheim (2019), notamos que al tratar con una cifra de sustitución monoalfabética, las variables de contenido de mensaje y de código para descifrarlo se corresponden parcialmente con las reservas que señala Daverio. Sin embargo, el trabajo horstiano en esta composición da lugar a un caso que puede ser mejor catalogado dentro de la esteganografía, debido a que lo principal aquí es el ocultamiento del cifrado en sí mismo. En definitiva, *Laudare* se constituye como un extremo del corpus tentativo que construimos debido a que allí encontramos, por un lado, una disposición horizontal asincrónica de las notas que conforman la cifra —única en todos los casos estudiados— y, por el otro, un tratamiento no jerarquizado ni enfatizado del material que, más allá de los detalles analíticos, tiende a una integración que lo vuelve virtualmente indetectable.

---

<sup>5</sup> Original: “the assignment of letters to individual notes of music [...] seems to have been the earliest” y “[t]he most common of all such devices [...] was the use of the letter-names of notes to create themes from words or (more usually) names of people”.

<sup>6</sup> En realidad, los argumentos presentados por Daverio son muy variados y apuntan a diversos aspectos, por lo que su abordaje escapa ampliamente a las posibilidades del presente trabajo. Sin embargo, destacamos la pertinencia de sus conclusiones sin perder de vista que algunas de sus críticas parten de una visión un tanto dogmática y/o restrictiva de la criptología.

## Crisoles (2013)

A partir de un encargo de la Deutschlandfunk de Köln para el Ensemble Aventure, se estrena en dicha ciudad alemana, el 21 de abril de 2013, el único septeto compuesto por Horst al momento de la escritura de este texto. Como su título permite inferir, *Crisoles* — para corno inglés, clarinete bajo, fagot, piano, viola, violonchelo y contrabajo— se constituye como una fusión heterotópica de elementos, varios de los cuales provienen de otros trabajos del propio compositor. En esta línea, dentro de los más reconocibles e intentando respetar un cierto orden jerárquico, podemos mencionar, en primer lugar, el trabajo de fragmentación y reordenamiento realizado sobre *barro sublevado* (2003) —para piano solo—; en segundo lugar, la transposición levemente modificada de contenidos tomados de *Efigies* (2002) —para violín solo— y, por último, la referencia a materiales provenientes de *herético furor*, *Tregua de vidrio*, *Al plexo trópico* y *AWA*. A su vez, es interesante destacar que la dimensión transtextual en *Crisoles* despliega rasgos recursivos, ya que los componentes tomados de *barro sublevado* y *Efigies* remiten, de formas más o menos veladas, a trabajos nonianos. Por ende, esta composición se vuelve paradigmática debido a que ostenta niveles de aglomeración inusitados dentro de la producción horstiana, sólo comparables con los de la acción escénica sonora denominada *Uqbar* (2011) —para tres voces y orquesta de cámara—. En esta línea, además, Beimel (2014, p. 2) propone como ejemplar a *Crisoles* debido a que allí se hacen «particularmente evidentes» varios procedimientos característicos del trabajo de Horst; por un lado, se puede advertir cómo su «música es puesta en marcha fundamentalmente por medio de oposiciones dialécticas tales como las de sonido-silencio, movimiento-quietud o repetición-divergencia» y, por el otro, cómo «[l]a forma se crea a partir de interpolaciones temáticas, contrastes extremos y un juego de contextos cambiantes». <sup>7</sup> En definitiva, para continuar con esta noción de lo ambivalente en *Crisoles* y, asimismo, retomar el eje del trabajo, es importante señalar que esta composición también resulta ideal para advertir la aplicación del dispositivo que estamos investigando, debido a que es la única que se nutre estructuralmente de él en dos modalidades diferentes. Por un lado, la específicamente musical, que da lugar al caso más profuso y diverso de utilización del criptograma guevariano en un solo trabajo, y, por el otro, mediante un texto incorporado en la partitura que contiene indicaciones para los intérpretes,

---

<sup>7</sup> El párrafo completo del que tomamos las citas es: "Musik wird bei Jorge Horst grundsätzlich durch dialektisch genutzte Oppositionen wie Klang - Stille, Bewegung - Ruhe, Wiederholung - Abweichung in Gang gesetzt. Form entsteht dabei durch untergründig wirksame thematische Klammern, extreme Kontraste und ein Spiel wechselnder Kontexte: Aspekte, die insbesondere in *crisoles* [Schmelztiegel] für Kammerensemble (2013) zum Tragen kommen". Agradecemos a Maximiliano Gonnet por la gran ayuda con la traducción.

1

ca. 1'

7

A- With time modules of 6" to 10" every time, to enter actions of 3" minimum, alternating with short pauses but of different length.

B- These actions, not necessarily synchronously between the performers, will be made from the notes "poles" C, B, E and G, plus all surrounding microtones, and everything in the lowest 2 octaves of the instrument.

C- Possible actions: (alternated and/or repeated ad libitum)

These actions, while playing, optionally also they can be sung [B.Ch.], in unison or with microtones, generating lines, even crosslinked, preferably cantabile, legatissimo or with glissandi.

D- Woodwinds: sounds ord., frull, growl, multiphonics (as low as possible), with a lot of air, with change of the tongue and/or lips position, and/or generating transitions among the options. Strings: different bowing, even arco circolare, as pos.ord., s.p. and s.t., and/or generating transitions among the options.

Figura 2. Edición de la séptima página de *Crisoles*

lo que en este marco puede concebirse como una especie de paradoja debido a la primacía de lo literal.

En relación con el caso que no involucra directamente símbolos de escritura musical, igualmente único dentro de las composiciones de Horst, surgen varias cuestiones significativas que se hace necesario abordar. Para comenzar, la amplia mayoría de las indicaciones textuales que se incorporan al soporte de *Crisoles* —obviando los habituales términos en italiano— están escritas en inglés, lo que determina que el seudónimo del guerrillero más la inicial de su apellido, según puede observarse en el recuadro de la figura 2, deban ser decodificados en una primera instancia mediante lo que comúnmente se denomina, con un alto grado de colonialidad, cifrado americano. Así, el orden de las cifras vuelve a ser una clave fundamental de lectura, aunque aquí, en función del gran componente de indeterminación, no implica ninguna configuración concreta y, además, no garantiza la incorporación de la totalidad de los grados cromáticos involucrados. En segundo lugar, siguiendo la línea de lo indeterminado, debido a las sugerencias de modos de producción de sonidos que suelen incorporar un gran componente inarmónico — indicadas en el apartado «D» de la figura 2— y a lo ya mencionado sobre las posibilidades de la ausencia de ciertos grados, se vuelve viable un resultado sonoro en el cual la criptografía

musical no se manifieste o no sea perceptible como tal. En tercer lugar, podemos volver a indicar que la predilección por el registro grave, «todo en las 2 octavas más graves del

16

The image shows a musical score for the piece 'Crisoles' from measures 74 to 82. The score is arranged in a system with seven staves: Clarinet I (C.I.), Clarinet Bass (Cl. B.), Bassoon (Fg.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The time signatures are 7/4, 5/4, 6/4, 4/4, 7/4, 5/4, and 4/4. Dynamics are marked as mp, p, and pp. A red box highlights measures 74-76, and red arrows point to specific notes in measures 75-82.

Figura 3. Edición de los compases 74 a 82 de *Crisoles*

instrumento» (Horst, 2013, p. 7, traducción propia),<sup>8</sup> se constituye como rasgo sensible del procedimiento estudiado y, en cuarto lugar, cómo en esta plasmación específica se presenta una confluencia altamente personal de recepciones productivas diversas. Es decir, por un lado, el marco de indeterminación con sugerencias de gestos, materiales, variables y/o parámetros indica una recepción singular del trabajo de John Cage y, por el otro, la propuesta de polos de alturas con microtonos circundantes apunta directamente al trabajo realizado por Nono en *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984).<sup>9</sup>

El siguiente caso de *Crisoles* seleccionado como ejemplo, que también da lugar a una sección completa, manifiesta en varios sentidos mayor similitud con la generalidad de las presentaciones del corpus que delineamos, aunque aquí, la duración y jerarquía estructural se encuentran notoriamente ampliadas. Como se advierte en la figura 3, en la cual se encuentra aproximadamente la mitad de la sección mencionada —que continúa sin grandes divergencias hasta su finalización—, el procedimiento criptográfico ocupa un estatuto privilegiado ya que en primera instancia da lugar al bloque que, con mínimas

<sup>8</sup> Original: “everything in the lowest 2 octaves of the instrument”.

<sup>9</sup> En este punto, resulta pertinente recordar el ostensible lugar que ocupa el Che dentro de la poética noniana y la fuerte asociación que se produce entre estos dos actantes para ciertos músicos latinoamericanos. Como hito proponemos la dedicatoria de Nono a Ernesto Guevara durante «su concierto de despedida en Buenos Aires del 9 de agosto» de 1967, el cual se desarrolló en el marco del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) durante la dictadura cívico-militar a cargo de Juan Carlos Onganía (Fugellie, 2013, pp. 14-15). Para profundizar en diversos aspectos de la estadía de Nono en Buenos Aires, de su conexión con Ginastera y, en particular, para indagar en cuestiones relacionadas con la dedicatoria del concierto, véase Vázquez (2014).

modificaciones, reaparece persistente, aunque anárquicamente. Así, cada una de las notas que *a priori* parecieran conformar el criptograma —do<sub>3</sub>, si<sub>2</sub> y mi<sub>2</sub>— aparece por triplicado, no obstante, esta superposición se erige sobre un *cluster* que involucra el intervalo de quinta justa producido en el límite inferior del registro pianístico, particularidad que tiene, al menos, dos implicancias sustanciales. Por un lado, aporta un componente de enmascaramiento debido a la saturación espectral y, por el otro, incorpora al criptograma las tres notas más graves del piano con las que es posible formarlas —si<sub>0</sub>, do<sub>1</sub> y mi<sub>1</sub>—, cuestión que, a su vez, genera una conexión sensible con el repentino final de la composición. Para continuar con los aspectos estructurales, es interesante destacar que el bloque analizado se mantiene como sustrato durante toda la sección —a pesar de los silencios en las cuerdas y vientos, debido a la utilización del pedal derecho del piano— y que entonces, los sonidos que contrastan con el bloque, en cierta forma, a su vez se desprenden de él. Este rasgo, que da lugar al característico ritmo yambo, se sustenta, asimismo, en que estos sonidos también desempeñan un rol en el procedimiento criptográfico. A saber, mediante ellos se incorpora el grado que representa la inicial del apellido del Che —en este caso a través del Sol<sub>3</sub>, indicado mediante elipses en la figura 3— y se utilizan otros que, o bien, ya formaban parte del bloque, o funcionan como adyacentes para los destacados. Finalmente, en esta sección el dispositivo estudiado —de manera relativamente semejante al ejemplo anterior, pero sin el tratamiento indeterminado— se erige como uno de los principales configuradores y se manifiesta, en un campo rítmico y textural hasta cierto punto homogéneo que tiende a generar una dialéctica entre línea y bloque, mediante la diversa utilización y jerarquización de los cuatro grados cromáticos que conforman el criptograma.

Para concluir el tratamiento de *Crisoles* y, a su vez, el apartado analítico del trabajo, proponemos retomar la mención de lo que caracterizamos como su repentino final. Según se observa en la figura 4, sus últimos cinco compases, articulados de la sección del ejemplo anterior mediante la repetición del compás 93, irrumpen para dar lugar a uno de esos «contrastes extremos» mencionados por Beimel (2014, p. 2). De este modo; la heterofonía, el hoquetus, la polirritmia, la intensidad extrema y la saturación del total cromático —que inclusive, debido a la enarmonía, da lugar a la utilización de dieciséis grados distintos— se presentan ahora como características fundamentales. No obstante, aquí el procedimiento en cuestión vuelve a cumplir un rol destacado debido a que el último ataque de *Crisoles*, ejecutado por el piano e indicado con un recuadro en la figura 4, consiste en las notas del extremo grave del registro que habíamos señalado como parte del *cluster* en el párrafo anterior. En esta línea, además, su función criptográfica se encuentra refrendada por el último sonido del fagot y por los últimos de cada una de las cuerdas, igualmente señalados

18

Figura 4. Edición de los últimos seis compases de *Crisoles*

en la figura 4. A su vez, con relación al rol de las cuerdas, debido a que deben dejarse sonar hasta su extinción y por ende se funden con los sonidos del piano en la resonancia final, resulta significativo observar cómo se incorpora, nuevamente de forma tangencial y en este caso mediante el violonchelo, el grado cromático que mantiene una dialéctica de inclusión-exclusión con el bloque. De este modo, el ataque final, que manifiesta ciertas conexiones mediante su carácter gestual con la primera aparición del criptograma –ubicada al comienzo de la composición, luego de una serie de alternancias entre silencios y sonidos sin alturas definidas– puede concebirse con una cierta intención de circularidad, y, así, enmarcar *Crisoles* mediante la criptografía guevariana para acentuar, dialécticamente, el rol estructural que cumple.

### **Reflexiones finales<sup>10</sup>**

En función de los dos casos abordados, considerados como extremos de un continuo que involucra aproximadamente una decena de composiciones además de las tratadas aquí, ratificamos que el procedimiento en cuestión radica, en líneas generales, en la construcción y utilización de ciertos materiales y/o contenidos musicales particulares —

<sup>10</sup> Este trabajo de investigación se desarrolló en el marco del proyecto intitulado *Poéticas de la música contemporánea argentina post CLAEM (Di Tella)*, el cual es financiado por el FONCyT —PICT 2017-2138— y por la Universidad de Buenos Aires —UBACyT 20020170100485BA—.

generalmente en forma de bloques graves— que, mediante el sistema de lectura austro-germánico, simbolizan el seudónimo del guerrillero con la circunstancial incorporación de la inicial de su apellido y, en algunos casos extremos, llegan a involucrar ciertos grados cromáticos que funcionan como satélites. A su vez, es importante notar que su aplicación se manifiesta de maneras muy diversas, y puede abarcar desde una dimensión reducida sin mayores implicancias jerárquicas hasta aspectos morfológicos y/o estructurales de largo alcance. En esta línea, más allá de las potenciales divergencias, surge la particularidad del componente esteganográfico, el cual aporta un nivel de invariancia al dispositivo, debido a que en los paratextos difundidos del corpus esbozado no se localizan referencias al criptograma. Asimismo, la dimensión esteganográfica cobra especial relevancia por su contraste con la generalidad de los procedimientos transtextuales implementados por Horst, los cuales suelen ser sugeridos en los espacios paratextuales. Por otro lado, con relación a la constelación ideológico-política que se encuentra en el núcleo de la propia interpretación de la poética horstiana y a los dos niveles de plasmación de lo político en su producción, volvemos a enfatizar la posibilidad de entender la creación del dispositivo de cifrado guevariano como una instancia de mediación entre lo connotado y lo denotado, entre lo abstracto y lo concreto —¿entre lo ideológico y lo político? — para así, por un lado, dar cuenta de la posibilidad de la constitución de materiales musicales cargados políticamente y, por el otro, aportar nuevos espacios específicos de acción política que medien los ya establecidos para el trabajo horstiano. Además, a partir de una mirada más comprensiva, la cual se sustenta en una serie de procedimientos criptográficos utilizados por Horst más allá del que involucra al Che, surge un accionar que, siempre consciente de su otredad y sustentado en diversas dimensiones de homenaje, atenta contra las nociones generalmente demeritorias asociadas con este tipo de prácticas musicales.<sup>11</sup> En definitiva, el trabajo crítico de Horst hace visible una homología con lo estipulado desde la literatura por Rosenheim (2019), en donde la criptografía se asume como una disciplina amplia, con bases artísticas, tecnológicas y políticas, lo cual, en última instancia, permite dar cuenta de que «su eficacia social y política [...] *depende* de la manera en la cual hace confluir [...] propósitos tanto explícitos como ocultos» (p. 13, cursivas en el original, traducción propia).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Es significativo que tanto Sams (2001) como Daverio (2002) destaquen la proliferación de esta línea de juicios negativos.

<sup>12</sup> La frase completa de la que tomamos la cita es: “The real power of cryptography —its social and political utility— *depends* on the way it affiliates feigned truths with telling fictions, overt with hidden purposes”.

## Referencias

- Beimel, T. (2014). Horst, Jorge. In H.W. Heister & W.W. Sparrer (eds.) *Komponisten der Gegenwart* 52 Nlfg, 10/14 (pp.1-2). München, Deutschland: edition text + kritik.
- Cetta, P. (2018). *Uqbar*, de Jorge Horst. *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*, 1 (1), 62-80.
- Cristiá, C. (2015). Acción política, plástica y música: *Bruma* de Jorge Horst. *Materia Artística*, (1), 208-227.
- Daverio, J. (2002). *Crossing Paths. Schubert, Schumann, and Brahms*. New York, USA: Oxford University Press.
- Fessel, P. (2011). *Política y tradición en la música de Juan Pampin, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy*. Latinoamérica música Recuperado de: <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/fessel/sitio-Fessel-LM2.pdf>.
- Fugellie, D. (2013). Luigi Nono: al gran sol de la revolución. Algunos de sus encuentros con la América Latina entre evolución y revolución de la nueva música (1948-1972). *Boletín Música*, (35), 3-29.
- Horst, J. (2003). Necesaria transgresión. En *Anuario 2002-2003*, (pp. 81-84). Rosario, Argentina: Facultad de Psicología de la UNR.
- \_\_\_\_\_ (2006). Materia musical y recorridos. *Clang. Revista de música*, 1 (1), 58-61.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Crisoles* [partitura inédita].
- \_\_\_\_\_ (2015). *Laudare* [partitura inédita].
- Jaureguiberry, P. (2019). Transtextualidad, criptografía y elaboración caleidoscópica en *Quenouille* de Jorge Horst. En P. Jaureguiberry & C. Pedrotti. (Eds.). *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* (pp. 194-205). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Asociación Argentina de Musicología e Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Molina, J. E. (2005). Música e ideología. *herético furor* de Jorge Horst. *Summarium*, 4, 190-243.
- Nono, L. (1985). *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili*. Milán, Italia: Ricordi.
- Rosenheim, S. (2019). *The Cryptographic Imagination. Secret Writing from Edgar Poe to the Internet*. Baltimore, USA: Johns Hopkins University Press. [Original work published in 1997].
- Sams, E. (2001). Cryptography, musical. En S. Sadie. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians vol. 5* (pp. 78-82). London, England: Macmillan.
- Vázquez, H. (2014). Las aventuras de un rojo y un jorobado. Una aproximación a los intereses que pudieron favorecer el vínculo entre Luigi Nono y Alberto Ginastera. En M. Cannone (Ed.). *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce* (pp. 2162-2177). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.