

## **BARRO SUBLEVADO (2003) DE JORGE HORST: ¿UN TANGO CULTO RECURSIVAMENTE TRANSATLÁNTICO?**

JORGE HORST'S *BARRO SUBLEVADO* (2003): A RECURSIVELY TRANSATLANTIC CULT TANGO?

*Pablo Ernesto Jaureguiberry*

*Escuela de Música, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario*

*Universidad de Buenos Aires*

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

*Argentina\**

### **RESUMEN**

*barro sublevado (2003) fue comisionada y estrenada por su dedicataria, la pianista Haydée Schwartz, como parte de la colección tanguera heredada de Yvar Mikhashoff. Así, tanto la propia interpretación autoral como estudios analíticos enfatizan sus vínculos con el tango, aunque casi nada se ha explorado sobre los procesos de recepción productiva que la unen con la poética de Luigi Nono. Entonces, procuramos dilucidar cómo barro sublevado también se configura por involucrar recursivamente materiales y técnicas asociables a Nono, especialmente en su uso críptico de la paradigmática serie paninterválica. Asimismo, barro sublevado puede considerarse como una de las composiciones en las cuales Jorge Horst (Rosario, 1963) invoca criptológicamente a Ernesto Guevara. En definitiva, develamos un peculiar caso de movilidad cultural que resulta paradigmático de la poética horstiana dada su heterotópica fusión de componentes diversos.*

*Palabras clave: Análisis musical, recepción productiva, criptología, serie paninterválica.*

### **ABSTRACT**

*barro sublevado (2003) was commissioned and premiered by its dedicatee, the pianist Haydée Schwartz, as part of the tango collection inherited from Yvar Mikhashoff. Thus, both the authorial self-analysis and analytical studies emphasize its links with tango, although the processes of productive reception that bond it with Luigi Nono's poetics has barely been explored until now. Consequently, we attempt to elucidate how barro sublevado is also configured by recursively involving materials and techniques that can be associated with Nono, especially in the cryptic use of the paradigmatic all-interval row. Likewise, barro sublevado can be considered as one of the compositions in which Jorge Horst (Rosario, 1963) cryptologically invokes Ernesto Guevara. Concisely, we unveil a peculiar case of cultural mobility that is paradigmatic of Horst's poetics given its heterotopic fusion of diverse components.*

*Keywords: Musical analysis, productive reception, cryptology, all-interval row.*

---

\* Recibido el 30/5/2023 y aceptado el 10/10/2023. Correo electrónico eljaurito@hotmail.com  
ORCID 0009-0001-4691-7522. UNR-UBA-CONICET

## Presentación<sup>1</sup>

*barro sublevado* (2003), para piano, es uno de los trabajos de Jorge Horst (Rosario, 1963) que más ha circulado, más se ha interpretado/registrado y, paralelamente, más se involucra como ejemplo de la dimensión contestataria que identifica su poética<sup>2</sup>. Así, la situación puede adscribirse parcialmente a las posturas del propio Horst, dada la incorporación de un comentario autoral de la composición en el escrito suyo intitulado “Acracia y composición musical” y la anexión de una reproducción de su partitura manuscrita a la traducción del citado ensayo en el número 136 de la revista *MusikTexte*, correspondiente a febrero del 2013<sup>3</sup>. Asimismo, es relevante su comisión y consecuente estreno como parte de una colección con orientación tanguera a cargo de Haydée Schwartz heredada de Yvar Mikhashoff y su estudio analítico y/o *performance* mediante varios trabajos académicos<sup>4</sup>. En este sentido, a partir de la premier del 26 de septiembre de 2003 en el Goethe-Institut de la Ciudad (Autónoma) de Buenos Aires, las reinterpretaciones de la propia Schwartz, más las de Alejandra Bontempi, Diego Macías Steiner, María Victoria Asurmendi y Malena Levín, tanto en distintas ciudades del país como en el exterior, dan cuenta de una situación poco frecuente para la música argentina de concierto contemporánea<sup>5</sup>. En paralelo, entendemos que la temática, el orgánico y una duración total cercana a los tres minutos y medio son variables de peso que también favorecen su difusión.

Antes de emprender la dimensión más técnica, resta un eje importante que nos devuelve al comienzo de nuestro escrito. Es decir, la segunda parte del rótulo que propusimos alude directamente una compilación a cargo de Esteban Buch, dado que allí *barro sublevado* (2003) se menciona de modo tangencial como parte de una colección tanguera y, por ende,

---

<sup>1</sup> Este artículo se desprende de una investigación doctoral en curso, financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), sobre la poética musical de Jorge Horst. Así, las tensiones entre los marcos generales que fuimos construyendo en el último quinquenio, las miradas sobre *barro sublevado* (2003) que en función de ello se configuraron, la temática serial que convoca este dossier y, por último, el interés por sustentar ciertos grados de unicidad estética propios de la composición, fueron sopesadas en la producción del presente escrito. Es decir, tratamos de balancear la incorporación de cuestiones pertinentes en múltiples planos con un devenir relativamente conciso para procurar un recorrido donde los ejes fundamentales sean notables mientras el espacio para diversas ampliaciones se mantenga vigente.

<sup>2</sup> Para contextualizar esta última arista sugerimos: Fessel, Pablo (2008). “Poéticas recientes en la música contemporánea argentina. Política y tradición en obras de Juan Pampín, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy”, **VIII Estudios e investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, p. 36; Cristiá, Cintia (2015). “Acción política, plástica y música: *Bruma* de Jorge Horst”, *Materia artística*, 1, p. 210 y Cetta, Pablo (2018). “*Uqbar*, de Jorge Horst”. *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*, 1, p. 64.

<sup>3</sup> Véase Horst, Jorge (2007). “Acracia y composición musical”, **Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores**. Pablo Fessel (compilador). Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 48-49 y Horst, Jorge (2013). “Übertreten der eigenen Grenzen. Anarchie und Komposition”, *MusikTexte*, 136, pp. 11-14. La reproducción del mencionado soporte ocupa las pp. 15-17.

<sup>4</sup> En estas líneas pueden consultarse “¡Ay, Haydée, por fin un tanguito...!””, *La Nación*, sección Cultura (viernes 11 de mayo, 2012). Consultado el 25 de mayo de 2023; Macías Steiner, Diego (2013). *Intertextualidad musical. Una metáfora sobre nuestro imaginario sonoro*. Tesina, Diplomatura Superior en Música Contemporánea, Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, pp. 16-18 y Olivero, Flavio (2017). *Referencias al tango en la música de Jorge Horst*. Tesina, Escuela de Música, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, pp. 28-37.

<sup>5</sup> Algunos de los datos mencionados pueden ampliarse a partir de Olivero (2017). *Referencias al tango...*, pp. 28-29.

se da a entender que eso podría involucrarlo como un tango culto<sup>6</sup>. Justamente, o quizá deberíamos decir, sin embargo, incorporando las reservas que el propio Buch elabora en su introducción, nuestras búsquedas no se orientarán a disputar la pertinencia de las relaciones entre *barro sublevado* (2003) y el tango, sino a intentar mostrar que, obviamente, más allá de ellas, o más acá, cuando ciertos nodos de circulación e interpretación toman mucha preeminencia otras cuestiones de peso tienden a invisibilizarse.

De este modo, la sesgada y heterogénea relación transtextual con el tango que manifiesta la propia interpretación del mencionado comentario autoral, tanto para el título como para ciertos materiales sonoros de *barro sublevado* (2003), se condice con (y se profundiza en) los escritos académicos ya referidos, lo cual deja amplio margen para ahondar en los igualmente declarados procedimientos crípticos y su anclaje mediante el trabajo con las iniciales de la pianista involucrada en la génesis compositiva<sup>7</sup>. En este sentido, basta destacar que “las notas *si* y *re#* (tomadas del nombre de Haydée Schwartz, a quien está dedicada y por quien fue encargada la pieza), se erigen como núcleos de la constelación armónica”<sup>8</sup>. Entonces, con una marcada tendencia a la fusión entre dedicatoria y homenaje compositivo, aquí podemos comenzar desde un marco de recepción productiva noniana que nos remite hacia uno de los rasgos distintivos de *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984)<sup>9</sup>. Además, la correlación que se da en *barro sublevado* (2003) entre los grados revelados como medulares y sus adyacencias mayormente cromáticas, que en términos horstianos implica la noción/herramienta creativa de “núcleos y satélites”, nos acerca por duplicado al paradigma de criptografía noniana<sup>10</sup>. Por otra parte, la ambivalencia

---

<sup>6</sup> Véase Buch, Esteban. Compilador (2012). **Tangos cultos. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales**. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones. La composición de Horst es referida mediante nota al pie en p. 6.

<sup>7</sup> La noción de propia interpretación fue construida, principalmente, desde Fessel, Pablo (2007). “Introducción”, **Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores**. Pablo Fessel (compilador). Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 15-20; Fessel, Pablo (2009). “El acento agudo”, **Revista Lulú: edición facsimilar**. Federico Monjeau (editor). Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 19-22; y Fessel, Pablo (2017). “La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini”, *El oído pensante*, 5, nro. 2, pp. 57-75.

<sup>8</sup> Horst (2007). “Acracia...”, p. 49 (cursivas y paréntesis en el original). Más allá de que no continuaremos profundizando en esta línea, es importante marcar que el escrito en cuestión no se toma como una instancia hermenéutica privilegiada, cuyos contenidos implican realidades incontestables, sino como una nueva dimensión creativa a deconstruir. Es decir, por escapar a los alcances del presente artículo no ahondamos en las múltiples aristas de la propia interpretación autoral volcada allí, sin embargo, como nuestro abordaje de *barro sublevado* (2003) involucra lo criptológico y lo transtextual resulta pertinente explicitar su potencial resonancia desde ciertos espacios epitextuales públicos. La noción de epitexto la tomamos de Genette, Gerard (2001). **Umbrales**. México: Siglo veintiuno editores.

<sup>9</sup> Un escueto bosquejo de cómo *barro sublevado* (2003) puede leerse desde sus múltiples conexiones con ciertos aspectos de la poética de Nono fue iniciado en Jaureguiberry, Pablo (2022). “Jorge Horst y lo ideológico-político: un acercamiento a su recepción productiva de la poética de Luigi Nono, con foco en la serie paninterválica”, *Revista Argentina de Musicología*, 23, N° 1, pp. 164-166.

<sup>10</sup> Vale aclarar que aquí no hay intervención sobre el piano y, por ende, tampoco notación microtonal. Para profundizar en los ejes crípticos y numerológicos propios de *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984) como formas de homenaje sugerimos Impett, Jonathan (2019). **Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought**. Oxon y New York: Routledge, pp. 435-439. En una línea más abocada a lo analítico-técnico, que a su vez se relaciona con la movilidad cultural del soporte de la mencionada composición hasta el alcance de Horst, señalamos Huber, Nicolaus A. (1999). “Nuclei and Dispersal in Luigi Nono’s ‘A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili’ per orchestra a microintervalli”, *Contemporary Music Review*, 18, N° 2, pp. 19-35.

entre Re# y Mib como los contenidos que representan alternativamente la inicial del apellido Schwartz nos enfrenta de modo transversal con una posible relación entre enarmonía y esteganografía, la cual, a su vez, tiene implicancias más notables desde una mirada holística de la poética horstiana<sup>11</sup>.

En paralelo, según insinúa la referencia a un trabajo anterior, *barro sublevado* (2003) puede pensarse como evocativa del serialismo noniano dada su incorporación del material paninterválico que el veneciano utilizó reiteradamente en la segunda mitad de la década del cincuenta desde *Canti per 13* (1955)<sup>12</sup>. A su vez, si bien la serie se conecta de varias maneras con lo críptico en *barro sublevado* (2003), las disposiciones que el material adquiere y las interrelaciones que de allí surgen nos dirigen a consideraciones heterogéneas. Es decir, un uso exclusivamente lineal y casi ininterrumpido dentro de franjas registrales establecidas nos habilita a individuaciones más notorias mientras enfatiza interrogantes, para otros contenidos con menor grado de parentesco, sobre su integración o lo que quizá podríamos pensar como un paradójico encubrimiento.

Con relación a esto, es importante destacar que *barro sublevado* (2003), al igual que muchos otros trabajos de Horst, implica una construcción teselada, que según la terminología del autor se podría identificar como “aditiva”, donde la recurrente difuminación de la distancia entre diferencia y repetición genera una tendencia a la ambigüedad morfológica y, a su vez, a la relativización de sus supuestos niveles jerárquicos. Aquí, además, las parciales continuidades están supeditadas a una escritura que no involucra indicadores ni barras de compás; lo cual, junto con una preminencia de duraciones breves e irregulares en un marco mayoritariamente no pulsado, complejiza los recorridos analíticos y sus correspondientes plasmaciones<sup>13</sup>. Entonces, nos abocamos a un camino sinuoso por determinadas secciones de *barro sublevado* (2003) encausado a determinar cómo lo serial converge o no con lo críptico y con lo tanguero, cómo estas conexiones permiten establecer múltiples aspectos morfológicos y, en definitiva, cómo los hallazgos resultantes implican rasgos genérico-estilísticos adecuados e inadvertidos previamente.

---

<sup>11</sup> Referencias a lo esteganográfico como modalidad específica de encubrimiento pueden consultarse en Rosenheim, Shawn (2019). **The Cryptographic Imagination. Secret Writing from Edgar Poe to the Internet**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 8, 15, 47, 55, 200 y, especialmente, 256.

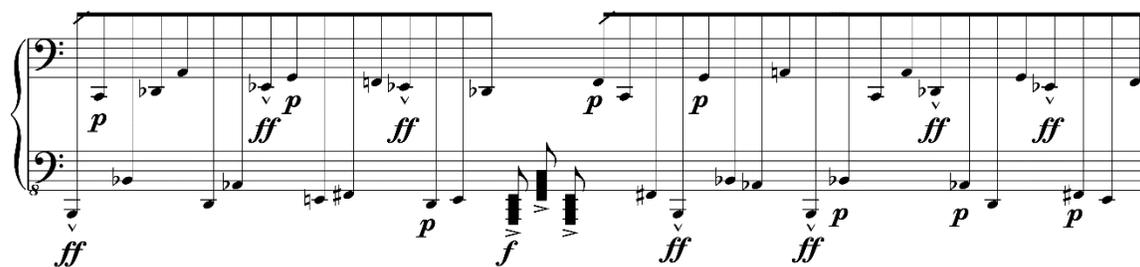
<sup>12</sup> La profusa, múltiple y divergente utilización de la mencionada serie que la poética horstiana evidencia desde hace más de tres décadas, y que sostiene su vigencia hasta la actualidad, apenas pudo ser delineada en Jaureguiberry (2022). “Jorge Horst y lo ideológico-político...”. Así, los distintos sentidos que pueden adscribirse a esta práctica, e incluso los marcos mediante los cuales concebirla, aún se encuentran en etapas relativamente provisorias. No obstante, dada la temática que nos convoca, ensayamos profundizar búsquedas analíticas *ad hoc* mientras dejamos sentado un complejo trasfondo con el cual los potenciales resultados indefectiblemente dialogan. Con relación al peso del material paninterválico dentro de la poética noniana, sugerimos, entre muchísimas posibilidades, Nielinger-Vakil, Carola (2015). **Luigi Nono. A composer in context**. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 36-37; Impett (2019). **Routledge Handbook to Luigi Nono...**, pp. 125-126 y De Benedictis, Angela Ida y Veniero Rizzardi (2023). “Luigi Nono and the Development of Serial Technique”, **The Cambridge Companion to Serialism**. Martin Iddon (editor). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 167 y 180.

<sup>13</sup> Dada esta particularidad, al momento de referir al soporte de *barro sublevado* (2003) nos apoyaremos, por un lado, en una estructuración de dieciséis sistemas, repartidos equitativamente en tres carillas, y, por el otro, en las provisorias relaciones formales que podamos ir esclareciendo.

### Configuraciones seriales

Según lo expuesto en esta breve síntesis, en *barro sublevado* (2003) podemos separar algunos segmentos claramente asociables al material paninterválico de otros en los que las relaciones son más opacas e inclusive se dan parcialmente<sup>14</sup>. Así, para iniciar con lo axiomático, desde la figura 1 se vuelve notable cómo la serie se erige en material estructurante al dar pie a un segmento que Olivero considera como de nivel intermedio dentro de la segunda parte de la composición pero que también puede entenderse como un recomienzo formalmente incierto<sup>15</sup>. Es decir, aquí partimos de un segmento, en ciertos sentidos muy distanciado de lo anterior, que consiste en tres disposiciones yuxtapuestas del material completo mediante una sola registración fija de sonidos puntuales, cuya única salvedad es la interpolación de los tres *clusters* que fragmentan la segunda distribución luego de sus primeros cuatro componentes. Con relación a esto, dado que los *clusters* reaparecen luego en otra oportunidad y cumplen funciones altamente específicas, como cerrar una unidad formal y aportar el único momento sostenido de pulsación en toda la composición, su presentación dentro del devenir serial y las interrelaciones correspondientes aumentan las implicancias del caso mientras amplían las instancias de ambivalencia morfológica.

Figura 1: *barro sublevado* (2003) (partes del cuarto y quinto sistema)<sup>16</sup>



Por otro lado, desde la figura 1 podemos ver cómo el material paninterválico pareciera involucrar dos de sus formas y dos de sus transposiciones para dar lugar a tres combinaciones diferentes con diversos grados de interrelación, ya que el primer recorrido se corresponde con un original a partir de  $S_{i_0}$ , el segundo con una inversión a partir de  $M_{i_2}$ , y el último con una inversión a partir de  $S_{i_0}$ . De este modo, también se hace notable una convergencia con el tratamiento criptológico, dado que las permutaciones de la serie se basan en los dos grados

<sup>14</sup> Para un acercamiento a las series paninterválicas en general, y a la que nos convoca aquí específicamente, sugerimos el temprano Eimert, Herbert (1959). **¿Qué es la música dodecafónica?** Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 36-41. La selección de este material como referencia también tiene cierto trasfondo, ya que, por un lado, allí se desaconseja expresamente el uso de las series paninterválicas más allá de su función como modelos teórico-didácticos y, por el otro, varios de los trabajos citados indican el contacto directo de Nono con la publicación en ediciones anteriores y cómo esto pudo haber marcado ciertos aspectos de su propia producción. Para constatar esto último, véase, por ejemplo, Nielinger-Vakil (2015). **Luigi Nono...**, p. 36 e Impett (2019). **Routledge Handbook to Luigi Nono...**, pp. 86 y 151.

<sup>15</sup> Olivero (2017). *Referencias al tango...*, pp. 32-34.

<sup>16</sup> Las figuras de *barro sublevado* (2003) fueron construidas a partir de una reproducción del manuscrito autoral. Así, creemos que la decisión de resignar parte de los significados asociados al mencionado soporte se balancea con la practicidad de disponer contenidos en función de los intereses analíticos y, además, con cierta comodidad en la lectura. Agradecemos a Juan Pablo Viviani tanto la enorme ayuda con el proceso técnico como el espacio para la discusión sobre las problemáticas estéticas concomitantes.

que suponen los ejes estructurales. A su vez, ampliando la consideración a otras variables, podemos destacar una profundización de la relación entre lo velado y lo serial, ya que estos sonidos fundantes se encuentran enfatizados mediante acentos dinámicos y articularios en todas y cada una de sus apariciones. Sin embargo, esta lógica, que implica ambiguas lecturas sobre ciertas premisas seriales, es tensionada al tiempo que se instituye, ya que los seis eventos resultantes no son los únicos asociados con este tipo de énfasis. Así, el último  $Reb_2$  parece implicar una potencial anomalía, mientras su posición como quinto ordinal de la inversión desde  $Si_0$  habilita consideraciones sobre las parciales fragmentaciones en el devenir del material. Es decir, se puede destacar, por un lado, el paralelismo con la notable separación que imponen los *clusters* y, por el otro, cómo se genera un agrupamiento proporcional dentro del último recorrido que, paradójicamente, remite a la relación de correspondencia establecida en los dos primeros casos por las respectivas posiciones de los grados asociados a lo críptico.

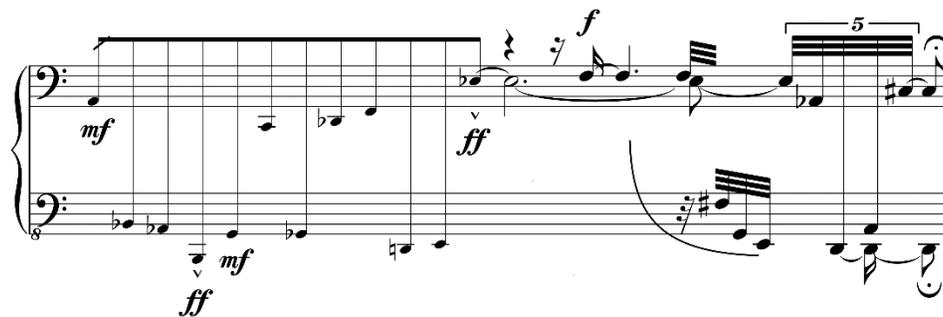
Para completar los tratamientos más tangibles de la serie, cerca del final de la composición nos encontramos con una situación notablemente similar a la recién tratada. Sin embargo, desde una mirada más perspicaz y holística, ciertas diferencias resultan claves para la asociación de otros contenidos a los procedimientos seriales, para comprender algunos procesos de más largo alcance, y, en última instancia, para sustentar aspectos formales de *barro sublevado* (2003) que impliquen tanto lo relacional como lo funcional. De este modo, según se observa al inicio de la figura 2, aquí estamos en presencia de un solo recorrido que modifica parcialmente la registración fija del caso anterior enfatizando aún más el contenido críptico; ya que ahora no solo la nota más grave, sino también la más aguda, que ha ascendido una octava, coinciden con los elementos múltiplemente destacados. No obstante, en esta disposición las distancias dinámicas se reducen ya que la alternancia se da entre *mf* y *ff*, lo que implica, al menos parcialmente, un mayor grado de homogeneidad.

En otra línea, con relación a las similitudes, nos queda el aspecto rítmico, que hemos postergado intencionalmente por sus implicancias, no solo para esta composición en particular, sino para el tratamiento de la serie paninterválica por parte de Horst en general. Así, desde ambos ejemplos podemos notar cómo el material, que aquí también se encuentra relativamente separado del que lo antecede, está supeditado a una aparente regularidad rítmica, aunque la grafía utilizada, que Horst suele identificar con *il più presto possibile*, en realidad habilita una lectura igualmente propensa a la indeterminación. En este sentido, para no extendernos sobre un punto que escapa a las posibilidades del artículo y a riesgo de caer en una sobreinterpretación, sugerimos que los derivados de las mencionadas confluencias pueden asociarse con la noción de tópico, exclusivamente dentro de la poética horstiana, ya que dan lugar a connotaciones sobre cómo lo libertario puede significarse desde la fusión de una flexibilidad rítmica, librada a los instrumentistas, y potenciales multiplicidades interválicas<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Por otra parte, vale aclarar que, dado el notable aumento de indeterminación en las composiciones del rosarino desde hace aproximadamente dos décadas, la serie que Horst toma de otra composición de Nono, *Liebeslied* (1954), también está asociada con diversos niveles de apertura, entre los cuales sobresalen las parciales liberaciones rítmicas y dinámicas.

Figura 2: *barro sublevado* (2003) (parte del décimo sistema)



Para continuar con el análisis del segmento en cuestión, destacamos que la disposición de la serie se encuentra aquí imbricada, y de modo casi indisociable, con los contenidos siguientes, lo cual abre la puerta a las consideraciones más amplias mencionadas en el párrafo anterior. Entonces, es pertinente retomar las particularidades de simetría del material panintervalico, que determinan una cantidad más limitada de permutaciones distintas, para pensar que aquí, en coincidencia con una forma prima desde La (O<sub>0</sub>), su devenir se significa mejor como una retrogradación del original desde Mib (R<sub>6</sub>). Siguiendo esta línea, podemos indicar que el resto de los contenidos de la figura 2 sugiere la retrogradación desde el otro polo críptico hasta su noveno componente (R<sub>2</sub>), aunque allí ciertas particularidades hacen que la relación sea menos tangible. Es decir, desde cierto grado de ambigüedad articuladora partimos de la repetición del Fa<sub>3</sub>, luego pasamos por el intercambio de orden que hace que el Sol<sub>1</sub> preceda al Mi<sub>1</sub> y, por último, llegamos hasta la extinción Mib<sub>3</sub>, que justo en esa primera fusa de quintillo ocuparía el quinto ordinal del recorrido. Así, más allá de los reordenamientos internos y la notable falta de los tres últimos componentes, lo más interesante del caso es que este fragmento ya había aparecido casi textualmente, pero en orden inverso y comenzando una sección, en una posición cercana a las primeras plasmaciones analizadas. O sea, el reposicionamiento de lo que ahora puede entenderse como un material compositivo y su unión con una manifestación incontestable de la serie nos permiten ampliar el carácter de ciertos contenidos previos y, por este camino, resignificar aspectos morfológicos de largo alcance.

De este modo, mediante la figura 3 podemos entender ahora que toda la sección yuxtapuesta a la primera disposición del material en un marco parcialmente indeterminado también responde a principios seriales y, a su vez, que el cierre del fragmento preliminar queda potencialmente unido al del núcleo del ejemplo en función de contener los ordinales iniciales del primer devenir. Es decir, desde la nueva indicación metronómica hasta la repetición del Fa<sub>3</sub> vemos la retrogradación, con modificaciones considerables, de la segunda parte de la figura 2, lo cual se corresponde aquí con la reordenación de los nueve últimos componentes del material y, entonces, se vuelve interesante pensar cómo los tres últimos sonidos de la sección previa, que ya se venían desarrollando, funcionan ambigua y desordenadamente, como el inicio de la serie en cuestión (O<sub>2</sub>).

Figura 3: *barro sublevado* (2003) (tercer sistema y parte del cuarto)

Por su parte, el contenido que aquí media los que luego se encuentran imbricados responde de forma relativamente semejante a otra plasmación del material. O sea, también con diversas peculiaridades que tensionan su ontología, entre el  $Re_1$ , que es repetido dos veces, y la extinción del  $La_2$ , con el cual concluye el fragmento, podemos encontrar fuertes conexiones con una inversión desde  $Mib$  ( $I_6$ ). Así, más allá de la ambivalencia dada por la cercanía entre segundo  $Fa_3$  y la nota que abre esta plasmación, las cuales están unidas mediante un fenómeno típicamente anacrúsico, se vuelve notable la ausencia del primer ordinal. Además, luego de la replicación del esquema rítmico, las díadas  $Mi_1$ - $Fa_3$  y  $Do_2$ - $Reb_3$  implican el trocado entre el cuarto y el quinto componente, cuestión que vuelve a remitirnos a las habituales permutaciones internas y a la predilección por los espacios cromatizados. Finalmente, los ecos del  $Lab_1$ , después de haber completado el recorrido serial, pueden leerse como una doble alusión a los procesos destacados, ya que, en primera instancia, su rítmica reconfigura lo anacrúsico en desinencia, y, a la vez, su posicionamiento implica de modo exiguo los primeros pasos de una retrogradación del material.

Para ampliar las correspondencias morfológicas, podemos notar que a continuación del primer tratamiento analizado (figura 1 y cierre de figura 3) se yuxtapone otro contenido parcialmente coincidente con lo dodecafónico; el cual ha sido pensado por Olivero desde sus interrelaciones tangueras<sup>18</sup>. A saber, más allá de las potenciales conexiones transtextuales intrasemióticas con fragmentos melódicos de *La última curda* y *Sur*, mediante la figura 4 se puede ver cómo el inicio desde y la jerarquización de uno de los polos crípticos, en este caso  $Si_2$ , junto con una disposición textual que enfatiza el alejamiento de dos partes lineales por movimiento contrario con preeminencia de cromatismos, implica diversos grados de cercanía con lo paninterválico. En esta línea, desde una mirada más minuciosa, podemos afirmar que aquí nos encontramos con otra plasmación serial relativamente frecuente para los procedimientos horstianos, ya que las principales anomalías a destacar son, por un lado, la ausencia de los grados  $La$  y  $Re$ , quinto y sexto ordinal respectivamente, y, por el otro, la repetición del  $Mi$  sobre el final, el cual da lugar a una configuración simétrica de dos ámbitos de tritono complementarios. Así, también resulta notable cómo la única permutación interna de este caso, el cambio de orden que determina la aparición del  $Mi_3$  levemente antes que la del  $Sol_1$ , se condice con la señalada previamente para otras disposiciones parcialmente incompletas. En paralelo, aquí se puede observar que esta nueva configuración se acerca, paradójicamente, a las reducciones notacionales que se suelen hacer de la serie; dado que, más allá de oquedades, reordenamientos y repeticiones, desde un eje inicial todos los ordinales pares se encuentran en la parte superior y todos los impares en la inferior.

<sup>18</sup> Olivero (2017). *Referencias al tango...*, p. 34.

Figura 4: *barro sublevado* (2003) (parte del quinto sistema)



Desde este punto, para profundizar en las ambigüedades recién desarrolladas y, además, en posibles interrelaciones formales de cierta amplitud, mostramos que hasta llegar al primer silencio como tal de la composición, el cual sugiere notables funciones articulatorias, nos encontramos con un recorrido identificable principalmente por la elaboración/desintegración progresiva de la partícula analizada en el párrafo anterior. Sin embargo, mediante la figura 5 también se distingue cómo el proceso descrito está mediado por la presencia de otro material que, a su vez, cierra la sección formal reinstituyendo distintos grados de polivalencia. Más allá de esto, para volver a la paradójica sustracción transformativa, en el segundo sistema del ejemplo se vuelve notable cómo la parcial ontología serial va quedando opacada mediante un devenir propio y de cierto modo equidistante a la metamorfosis general. Es decir, en la primera reaparición las modificaciones rítmico-duracionales implican tres permutaciones de grados –ahora el Sol<sub>1</sub> precede al Mi<sub>3</sub>, acorde a la forma original (O<sub>2</sub>), pero el Lab<sub>1</sub> se anticipa al Reb<sub>3</sub> y el Fa<sub>3</sub> al Fa#<sub>1</sub>– mientras el resto de los rasgos se sustenta.

Figura 5: *barro sublevado* (2003) (quinto y sexto sistema, y parte del séptimo)

Luego, el contenido separado por una breve pausa ya ostenta reformas más considerables que, no obstante, también cobran sentidos específicos desde lo serial. Así, el adelantamiento del  $Sib_1$  para formar una díada con el  $Si_2$  sugiere un cambio a la forma invertida ( $I_2$ ), lo cual se condice con las modificaciones de sonidos involucrados. En esta línea, la nueva presencia de  $Re_3$  y  $La_1$  junto con la desaparición de las notas  $Lab_1$  y  $Reb_3$  supone una constante desde la permutación de todos los ordinales menos el quinto y el sexto. Además, la sustracción del  $Mi_3$  de la línea ascendente evita la única repetición de grados de los casos anteriores. O sea, los dos primeros casos del sistema central de la figura 5 sugieren la misma secuencia de ordinales: 1, 2, 3, 7, 4, 8, 9, 10, 12, 11. Con relación al penúltimo elemento, destacamos una disposición donde, más allá de la ausencia de cinco componentes, por primera vez no hay permutaciones de ningún tipo. Para cerrar, la partícula más breve, nótese ahora también la progresiva compresión temporal y su posible conexión con la doble repetición, nos deja con los dos primeros y los dos últimos elementos ya cómo límites de las partes, donde sólo la coincidencia entre  $Mi_1$  y  $Fa_3$  remite lejanamente a la inversión de la serie, mientras el anticipo del  $Sib_1$ , ahora en soledad, podría sugerir muy levemente  $O_1=R_7$ .

A partir de este laberíntico recorrido, el cual nos acerca a la posibilidad de considerar una formalización en *barro sublevado* (2003) parcialmente supeditada a diversos procedimientos seriales y sus grados de confluencia con otros dispositivos, también se impone una digresión que nos lleva hacia un trabajo a priori no conectable con el material paninterválico. De este modo, *Naufragios Tübingen* (2004, revisada en 2010) –para trompeta o fiscorno, clarinete bajo y contrafagot– pasa a ser un caso más en el cual tanto las instancias de reescritura características de la poética horstiana, como su predilección por lo críptico y

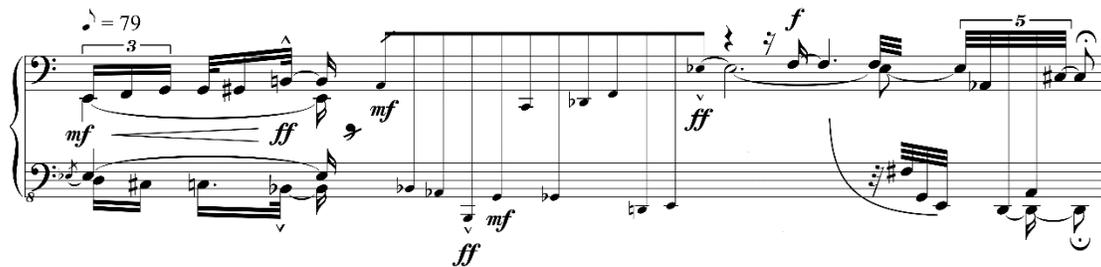
lo polivalente, nos invitan a pensar de modo alternativo ciertos eventos. Es decir, desde la figura 6 se hace notable que, en un contexto de relativa integración, los contenidos de los compases 78-80 pueden funcionar como una autocita velada, transpuesta a la octava superior y aumentada en figuras rítmicas, de las tres primeras plasmaciones analizadas en los ejemplos anteriores. Así, la ausencia del material que las separa en *barro sublevado* (2003) enfatiza la génesis común, mientras el resto de las diferencias nos alejan todavía más de las lecturas seriales. En este sentido, lo primero a destacar es que en ninguna parte de *Naufragios Tübingen* (2004, revisada en 2010) hemos podido encontrar componentes que remitan directamente a estructuras dodecafónicas. Además, enfocándonos en los contenidos transtextuales propiamente dichos, la disposición en tres partes/timbres individuales, que acarrea inicios divergentes y consecuentes reordenamientos para los primeros ordinales en los tres casos, vuelve virtualmente indetectables los contactos con lo paninterválico. Sin embargo, los nuevos comienzos trastocan las relaciones ya establecidas con las formas seriales, o sea, las convergencias Sib<sub>2</sub>-Si<sub>3</sub> sugieren I<sub>2</sub> mientras el primer ataque del compás 80, con su triple componente de alturas, instaure ulteriores ambigüedades.

Figura 6: *Naufragios Tübingen* (2004, revisada en 2010) (cc. 76-81)

Para volver a *barro sublevado* (2003), y así poder mostrar que las retrogradaciones de los contenidos ya analizados tienen un correlato morfológico en un recorrido inverso que involucra la totalidad de los materiales asociables a lo paninterválico, nos ubicamos en la sección que tiene como centro la última presentación de la serie cuya duración es indeterminada. De este modo, mediante la figura 7, que amplía e incorpora lo tratado desde la figura 2, se vuelve notable cómo una reconfiguración del material que abordamos desde su potencial origen tanguero aquí antecede a los contenidos más propiamente paninterválicos. En esta línea, ahora también se evidencia que todo el fragmento puede implicar una muy sesgada recurrencia formal, ya que la compresión y relativa inmediatez de los tres materiales que la constituyen habilitan una lectura retrospectiva sobre una gran porción de la composición cuya unicidad es mucho más relativa<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Esta apreciación coincide parcialmente con el bosquejo morfológico presentado en Olivero (2017). *Referencias al tango...*, p. 29.

Figura 7: *barro sublevado* (2003) (partes del noveno y décimo sistema)



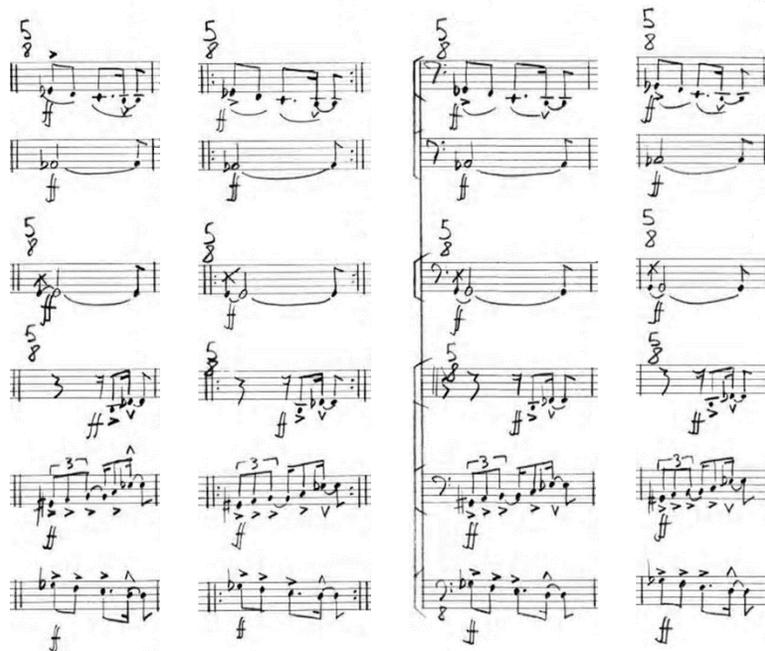
Por otra parte, la disposición del material que aquí comienza claramente la sección macroformal implica renovadas tensiones entre sus posibles adscripciones genéticas. Es decir, mientras que ahora las relaciones con los fragmentos melódicos de ciertos tangos aumentan su ambigüedad, las conexiones con la serie paninterválica se sustentan mediante un comienzo desde  $Mib_2$  ( $O_6$ ), coincidente con el otro polo críptico, junto con la reescritura de un diseño textural donde las partes se acercan aún más. Así, dado que ahora los ordinales ausentes son el sexto ( $Fa\#$ ) y el doceavo ( $La$ ), se detecta una fragmentación binaria del material donde, por un lado, las cinco notas iniciales de la serie, hasta el  $Do\#_2$ , se encuentran dispuestas de modo casi didáctico, mientras que, por el otro, la secuencia siguiente permuta dos pares de componentes consecutivos para dar lugar a un ordenamiento que desafía su pertinencia como cierre de un original desde  $Mib$ . Asimismo, con relación a esto último, destacamos que la repetición del  $Sol_2$  puede leerse como un indicio de este contraste y, en paralelo, que, dadas las particulares invariancias de esta serie paninterválica, justamente desde tritono  $Do\#_2-Sol_2$  se puede encontrar una conexión con la segunda mitad de  $I_7=RI_1$ , donde la ausencia del  $La$  ahora implicaría la vacancia del onceavo ordinal.

Como correlato, nos resta otra digresión que ahora expide a *ronca maldición* (2003) –para clarinete bajo, fagot, corno, viola, violonchelo y contrabajo–. De este modo, se vuelve pertinente notar la cercanía temporal de las tres composiciones que involucran el material en cuestión y, en paralelo, que ninguna de las posteriores a *barro sublevado* (2003) implica relaciones tangibles con la serie asociada a Nono. Por su parte, *ronca maldición* (2003) también ha sido estudiada desde sus diversas conexiones con el tango, lo cual le ha permitido a Olivero aseverar que un contenido repetido textualmente en cuatro lugares distintos involucra, tanto en las partes de clarinete como de contrabajo, un “segmento del rasgo descendente de *Sur*”<sup>20</sup>. Sin embargo, como se puede observar en la figura 8, los compases 56, 66, 68 y 74 de *ronca maldición* (2003) son una reescritura, en el límite de la cita, del contenido analizado en el párrafo anterior. Así, más allá de las notables diferencias, como su instrumentación, dinámica, acentuación, aumentación en figuras rítmicas, y ausencia de la nota repetida, entre otras, podemos ver cómo el esqueleto textural-armónico-rítmico sigue permitiendo la concepción supeditada a lo paninterválico ya presentada. Además, lo que aquí puede entenderse como una transposición a  $Sol$  acentúa tentativamente la parcial filiación noniana, ya que Horst suele utilizar este grado (y su repetición) para representar crípticamente al compositor veneciano que fue/es reconocido mediante el hipocorístico *Gigi*<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Olivero (2017). *Referencias al tango...*, p. 43.

<sup>21</sup> Esta práctica, a su vez, puede remitirse al trabajo del propio Nono a partir la génesis de *Due espressioni* (1953). Véase Impett (2019). *Routledge Handbook to Luigi Nono...*, pp. 88 y 471.

Figura 8: *ronca maldición* (2003) (cc. 56, 66, 68 y 74)



### Fragmento guevariano

Para cerrar con las cuestiones analíticas, pero ahora alejados de la serie en cuestión y sus metamorfosis, desde *barro sublevado* (2003) podemos marcar el potencial inicio de otro dispositivo criptológico predilecto, el cual se configura en función de sustentar la incorporación de Ernesto Guevara a la dimensión musical que se suele identificar como inmanente<sup>22</sup>. Así, la pertinencia del desvío se justifica doblemente por el notorio lugar que ocupa Guevara dentro de la poética del veneciano y la marcada asociación que se produce entre ellos para determinados músicos latinoamericanos<sup>23</sup>. Asimismo, dando por sentado que las afinidades entre Horst y su coterráneo trascienden ampliamente la mediación noniana, aquí nos desprendemos de nuestro eje en un gesto circular que permite enfatizar cómo ciertas maneras de permear ideológico-políticamente las creaciones sonoras sí pueden formar parte

<sup>22</sup> Esta línea de investigación ya fue parcialmente cubierta en Jaureguiberry, Pablo (2021). “Entre ideología, política y criptografía: una aproximación a la presencia del Che en la música de Jorge Horst”, **XIV Jornadas Estudios e Investigaciones “Interdisciplinarietà y abordajes teórico-metodológicos en la historia de las artes”**. Ricardo González y Alejandra Niño Amieva (compiladores). Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”. A la luz de nuevos resultados específicos, aquí nos proponemos sugerir ciertas ampliaciones más allá de no poder reponer gran parte de las problemáticas correspondientes por cuestiones de espacio y alcance.

<sup>23</sup> Como hito señalamos la dedicatoria de Nono al Che en “su concierto de despedida en Buenos Aires del 9 de agosto” de 1967, el cual se llevó en la órbita del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en vigencia de la dictadura cívico-militar presidida por Juan Carlos Onganía. Fugellie, Daniela (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, pp. 14-15. Para ahondar en distintos aspectos de la estadía de Nono en Buenos Aires, de sus contactos con Alberto Ginastera y, especialmente, de cuestiones relacionadas con la mencionada ofrenda, sugerimos Vázquez, Hernán G. (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”, **Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce**. Miguel Ángel Cannone (editor). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, pp. 2162-2177.

importante de la conexión que nos convoca. En paralelo, aquí surge una tensión que se origina entre la diversidad de potenciales recurrencias del dispositivo criptológico en aproximadamente una veintena de composiciones horstianas y los grados de ambigüedad ineludiblemente implicados en las prácticas analíticas que permiten su decodificación. Entonces, de momento nos abocamos a trabajar sobre su permisible origen mientras postergamos dimensiones exegéticas adicionales hasta cubrir un panorama más amplio.

En este marco, para abordar el ambivalente y aislado caso de *barro sublevado* (2003), que acentúa su funcionalidad mediante una mirada holística de aproximadamente tres quinquenios de labor compositiva, nos situamos en la sección intermedia entre los dos campos de fuerzas interrelacionados por sus diversos grados de cercanía con el material paninterválico. De este modo, el devenir queda supeditado a una preeminencia, tanto cuantitativa como cualitativa, de las notas que representan a la homenajead; las cuales establecen una franja de cuarta disminuida como frontera superior del registro, Si<sub>2</sub>-Mib<sub>3</sub>, mientras, en la parte que corresponde a la mano izquierda, llegando a los límites graves del instrumento, variadas recurrencias de ataques relativamente breves dan lugar a la reaparición de los *clusters* y a la consecuente pulsación característica. Así, esta lectura habilita una segmentación binaria en la cual, según se observa en la figura 9, la primera parte implica la alternancia entre Si<sub>2</sub> y Mib<sub>3</sub> en el estrato pertinente a la mano derecha, y, en el espacio aún más grave, una paulatina incorporación de grados diversos con bajo índice de cromaticidad<sup>24</sup>. Asimismo, este fragmento inicial puede entonces subdividirse en cuatro partículas supeditadas a las modificaciones en la linealidad predominante y sus correspondencias; lo cual finalmente nos lleva al contenido que proponemos como recursivamente críptico.

Figura 9: *barro sublevado* (2003) (partes del séptimo y octavo sistema)

De acuerdo con el desarrollo del párrafo precedente, ahora podemos referir a la segunda subsección de la figura 9 como un componente que implica cierto grado de independencia mientras se encuentra casi completamente integrado a su entorno. Además, su inicio mediante una duplicación que involucra el Si<sub>0</sub> nos da la posibilidad de aislar el extremo grave para pensar en la totalidad de los grados utilizados. En este sentido, el ataque de novena menor también da lugar a ulteriores distinciones, ya que el Do<sub>2</sub> queda relativamente separado de las tres semicorcheas que se pueden subagrupar según sus acentuaciones, dinámicas y distancias relativas. Justamente, en parcial concordancia con las peculiaridades texturales, podemos determinar un recorrido en el cual los cuatro grados utilizados se corresponden, según el sistema de notación austro-germano, con el apodo más la inicial del apellido del guerrillero rosarino. Entonces, acentuado por las ambivalencias entre sincronía y diacronía,

<sup>24</sup> Olivero (2017). *Referencias al tango...*, p. 35 indica que los ataques consecutivos de La<sub>1</sub>-Si<sub>1</sub> implican “dos breves apariciones del efecto ‘mugre’”, lo cual daría cuenta de otra de las gestualidades tangueras detectables en la composición.

surge la esteganografía como uno de los rasgos principales del dispositivo guevariano. Es decir, el ocultamiento del mensaje en sí mismo, inclusive desde un paradójico contexto criptográfico, nos lleva más allá de la parcial habitualidad del código para dar lugar a un procedimiento que enfatiza su tensión con ciertas pautas y, a la vez, da cuenta de posibles caminos para mediar ideológico-políticamente la distancia entre materiales y contenidos<sup>25</sup>.

### Compendio provisorio

En *barro sublevado* (2003) la serie paninterválica funciona como material estructurante en diversos niveles y tiene distintos grados de presencia. Por un lado, la convergencia con los procedimientos criptológicos se lleva a cabo desde ciertas temporalidades propias, desde las formas y transposiciones utilizadas, y desde su integración con otros elementos para dar lugar a contenidos notablemente ambivalentes. Así, la creación de un material específico –además proliferado por distintas reescrituras en *ronca maldición* (2003) y en *Nafragios Tübingen* (2004, revisada en 2010), lo cual enfatiza su génesis parcialmente tanguera– da cuenta de una fusión que, si bien no se manifiesta como dodecafónica, puede ser concebida al menos en línea transgenérica. Por otra parte, mediante el seguimiento de la serie en *barro sublevado* (2003) llegamos a generar lecturas morfológico-funcionales que suponen una formalización supeditada a la reaparición de espacios seriales y, en consecuencia, a un devenir que puede concebirse como la alternancia entre secciones parcialmente despojadas y campos de fuerza paninterválicos. Además, con relación a estos últimos, descubrimos ejes de plasmaciones indeterminadas desde lo duracional, las cuales, a partir de aquí y dada su recurrencia, se irán volviendo tópicos del tratamiento horstiano de las series dodecafónicas mencionadas.

En paralelo, resulta interesante pensar cómo las reescrituras de lo paninterválico en *barro sublevado* (2003) implican una gradación entre presentaciones con pocas intervenciones, las cuales lo vuelven un componente bastante identificable, y otras donde las considerables modificaciones/oquedades instan miradas analíticas más perspicaces. A saber, aquí se da una integración entre procedimientos tendientes a la cita, aunque el grado de abstracción del material supone mediaciones adicionales, y relecturas de lo serial que implican diversos tipos de racionalizaciones-otras a partir de una fundante secuencia de alturas. De este modo, dadas también las recurrencias de condicionantes tendientes al pensamiento paramétrico, de distintas repeticiones, de énfasis sobre ciertos eventos, y de la parcial indeterminación, entre otras cuestiones, *barro sublevado* (2003) sugiere una mirada

---

<sup>25</sup> Aquí, en un gesto que nos devuelve a la profusión de transtextualidad característica de lo horstiano y, a su vez, a la proliferación de *barro sublevado* (2003) mediante otras composiciones, resulta pertinente un último circunloquio. *Crisoles* (2013) –para corno inglés, clarinete bajo, fagot, piano, viola, violonchelo y contrabajo– es uno de los trabajos en los cuales el dispositivo guevariano puede encontrarse con más asiduidad y justamente en la sección en la cual esto se produce por duplicado la parte del piano incorpora distintos fragmentos de *barro sublevado* (2003). De este modo, la correspondencia pareciera enfatizar nuestra lectura para implicar una nueva instancia de profundidad en la presencia del Che, aunque esto solo se manifiesta sesgadamente, ya que ninguno de los contenidos de la figura 9 llega a tomar parte en la recomposición mencionada. Para profundizar en estas líneas, pueden consultarse Jaureguiberry (2021). “Entre ideología, política y criptografía...” y Jaureguiberry (2022). “Jorge Horst y lo ideológico-político...”, pp. 166-167. Propia interpretación autoral sobre el sentido del procedimiento compositivo que une a *Crisoles* (2013) con *barro sublevado* (2003) ha sido incluida en Olivero (2017). *Referencias al tango...*, p. 12.

desde la cual preguntarse por su condición de serial implica una respuesta distanciada de ciertos esencialismos estético-técnicos<sup>26</sup>.

Por otro lado, volviendo a centrarnos en la recepción productiva estudiada, se hace visible que Horst utiliza materiales asociables a Nono mientras reinterpreta varias de sus prácticas creativas; lo cual implica una evocación tangencial de ciertas posturas estéticas del veneciano y, así, la posibilidad de considerar recursivamente procedimientos transtextuales en sucesivos niveles estructurantes. A su vez, la multiplicidad de alteridades convocadas por Horst, tanto genérico-estilísticas como de personalidades estimadas, invita a pensar en su labor compositiva aquí como un medio para la irradiación de homenajes, lo cual armoniza con miradas más cabales sobre su poética. En definitiva, todo este recorrido permite mostrar cómo *barro sublevado* (2003) se configura en un peculiar caso de movilidad cultural que, sin embargo, resulta paradigmático de la poética horstiana por ostentar la heterotópica fusión de componentes y procedimientos diversos.

## Bibliografía

- “¡Ay, Haydée, por fin un tanguito...!” *La Nación*, sección Cultura (viernes 11 de mayo, 2012). Consultado el 25 de mayo de 2023 (<https://www.lanacion.com.ar/cultura/ay-haydee-por-fin-un-tanguito-nid1471971/>).
- Buch, Esteban. Compilador (2012). **Tangos cultos. Kagel, J. J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales**. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Cetta, Pablo (2018). “*Uqbar*, de Jorge Horst”. *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*, 1, pp. 62-80. (cuadernos\_de\_analisis\_y\_debate\_sobre\_musicas\_latinoamericanas\_contemporaneas.pdf (cultura.gob.ar)).
- Cristiá, Cintia (2015). “Acción política, plástica y música: *Bruma* de Jorge Horst”, *Materia artística*, 1, pp. 208-227. (<http://rehip.unr.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/2133/11982/01-208-227.pdf?sequence=3&isAllowed=y>).
- De Benedictis, Angela Ida y Veniero Rizzardi (2023). “Luigi Nono and the Development of Serial Technique”, **The Cambridge Companion to Serialism**. Martin Iddon (editor). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 154-182.
- Eimert, Herbert (1959) (1950). **¿Qué es la música dodecafónica?** Buenos Aires: Nueva Visión.
- Fessel, Pablo (2009). “El acento agudo”, **Revista Lulú: edición facsimilar**. Federico Monjeau (editor). Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 19-22.

---

<sup>26</sup> Para (re)pensar cuáles serían los límites del serialismo en algunas direcciones o, mejor dicho, qué puede/debe considerarse como serial y qué no, incorporamos a Grant, Morag J. (2001). **Serial music, serial aesthetics. Compositional theory in post-war Europe**. Cambridge: Cambridge University Press; Griffiths, Paul (2001). “Serialism”, **Grove Music Online**. Deane Root y otros (editores). Consultado el 30 de abril de 2023; Iddon, Martin (2013). **New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez**. New York: Cambridge University Press y Heile, Björn (2023). “Serialism in Latin America”, **The Cambridge Companion to Serialism**. Martin Iddon (editor). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 266-277.

- Fessel, Pablo (2007). “Introducción”, **Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores**. Pablo Fessel (compilador). Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 15-20.
- Fessel, Pablo (2017). “La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini”, *El oído pensante*, 5, nro. 2, pp. 57-75 (Vista de La propia interpretación en los escritos de Gerardo Gandini (uba.ar)).
- Fessel, Pablo (2008). “Poéticas recientes en la música contemporánea argentina. Política y tradición en obras de Juan Pampín, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy”, **VIII Estudios e investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, pp. 33-43.
- Fugellie, Daniela (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, pp. 3-29.
- Genette, Gerard (2001) (1987). **Umbrales**. México: Siglo veintiuno editores.
- Grant, Morag J. (2001). **Serial music, serial aesthetics. Compositional theory in post-war Europe**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffiths, Paul (2001). “Serialism”, **Grove Music Online**. Deane Root y otros (editores). Consultado el 30 de abril de 2023. (<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25459>).
- Heile, Björn (2023). “Serialism in Latin America”, **The Cambridge Companion to Serialism**. Martin Iddon (editor). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 266-277.
- Horst, Jorge (2007). “Acracia y composición musical”, **Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores**. Pablo Fessel (compilador). Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 41-50. (Traducido al alemán como Horst, Jorge (2013). “Übertreten der eigenen Grenzen. Anarchie und Komposition”, *MusikTexte*, 136, p. 11-14. La reproducción de la partitura manuscrita de *barro sublevado* (2003) ocupa las pp. 15-17).
- Huber, Nicolaus A. (1999). “Nuclei and Dispersal in Luigi Nono’s ‘A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili’ per orchestra a microintervalli”, *Contemporary Music Review*, 18, nro. 2, pp. 19-35.
- Iddon, Martin (2013). **New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez**. New York: Cambridge University Press.
- Impett, Jonathan (2019). **Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought**. Oxon y New York: Routledge.
- Jaureguiberry, Pablo (2021). “Entre ideología, política y criptografía: una aproximación a la presencia del Che en la música de Jorge Horst”, **XIV Jornadas Estudios e Investigaciones “Interdisciplinarietà y abordajes teórico-metodológicos en la historia de las artes”**. Ricardo González y Alejandra Niño Amieva (compiladores). Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (Entre ideología, política y criptografía: una aproximación a la presencia del Che en la música de Jorge Horst (uba.ar)).
- Jaureguiberry, Pablo (2022). “Jorge Horst y lo ideológico-político: un acercamiento a su recepción productiva de la poética de Luigi Nono, con foco en la serie paninterválica”,

- Revista Argentina de Musicología*, 23, nro. 1, pp. 153-179 (<https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/401/421>).
- Nielinger-Vakil, Carola (2015). **Luigi Nono. A composer in context**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosenheim, Shawn (2019) (1997). **The Cryptographic Imagination. Secret Writing from Edgar Poe to the Internet**. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Macías Steiner, Diego (2013). *Intertextualidad musical. Una metáfora sobre nuestro imaginario sonoro*. Tesina, Diplomatura Superior en Música Contemporánea, Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla (Intertextualidad musical - Tesina - Diego Macías Steiner.pdf - Google Drive).
- Olivero, Flavio (2017). *Referencias al tango en la música de Jorge Horst*. Tesina, Escuela de Música, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario (<https://testrehip.unr.edu.ar/bitstreams/5d2796e0-5864-4b87-ae4d-3cbf2ed823e7/download>).
- Vázquez, Hernán G. (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”, **Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce**. Miguel Ángel Cannone (editor). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, pp. 2162-2177.