

## Arcaicos misterios

PACO YÁÑEZ

No es habitual que las orquestas españolas programen en sus temporadas de abono estrenos que se acerquen a la hora de duración, capitalizando la mayor parte de un concierto y poniendo en escena efectivos que exceden los de la propia plantilla, incluyendo instrumentos no convencionales y electrónica. Éste ha sido (afortunadamente) el caso del undécimo concierto de la temporada 2016-2017 de la Orquesta Sinfónica de Galicia, cuya primera parte estuvo protagonizada por el compositor ruso Wladimir Rosinskij (Rostov del Don, 1962), que presentaba en A Coruña -tras su estreno absoluto la noche anterior en Vigo- su *Concierto-misterio para violonchelo, contrabajo, orquesta y electrónica* (2016), encargo de la Fundación SGAE y la AEOS. Rosinskij, viola de la propia OSG (y uno de sus músicos más activos en el repertorio contemporáneo, por medio de su participación en el Grupo Instrumental Siglo XX), ya dispuso en anteriores temporadas de generosas oportunidades para poner sobre los atriles de la orquesta partituras de gran formato, algo de lo cual su *Concierto para violonchelo* (2007) fue un buen ejemplo, como en su día constatamos en [Mundoclasico.com](http://Mundoclasico.com).

A Coruña,  
viernes, 3 de  
febrero de 2017.

Palacio de la  
Ópera. Rouslana  
Prokopenko,  
violonchelo. Uxía  
Martínez Botana,  
contrabajo. David



Villa, oboe y EWI. Abraham Cupeiro,  
carmyx. Orquesta Sinfónica de Galicia.  
Dina Slobodeniouk, director. Wladimir  
Rosinskij: Concierto-misterio para  
violonchelo, contrabajo, orquesta y  
electrónica. Wolfgang Amadè Mozart:  
Sinfonía nº 39 en mi bemol mayor K. 543.  
Ocupación: 85%.

Lo que hoy nos ofrecía Wladimir Rosinskij iba mucho más allá de lo planteado entonces, pudiendo afirmar que su *Concierto-misterio* es la obra más ambiciosa y totalizadora de cuantas hasta la fecha le conocemos. Si en partituras previas (el *Concierto para violonchelo* era un buen ejemplo) la impronta (consciente o no) de los Dmitri Shostakovich y Alfred Schnittke era palpable, en esta nueva página diría que es su formación austriaca la que más ha pesado en un concierto cuyo manejo de los motivos y sus fugas en la orquesta - a través de diversas modalidades de variación- bebe sobremanera del estilo vienés: retrotrayéndonos, por las sendas nunca rectas del rizoma estilístico, hasta el propio clasicismo, pues Rosinskij es un compositor de sólida y bien asimilada formación canónica; pero, también: su actualización a través de Erich Urbanner, maestro de Rosinskij, por medio del cual el compositor ruso tiende puentes que lo conectan con la Segunda Escuela de Viena...

...es algo que resuena en los cimientos armónicos y estructurales del *Concierto-misterio*, tal y como señala en sus [documentadas notas Julián Carrillo](#), pues son dos los elementos

temáticos fundamentales sobre los que Rosinskij construye su obra: un motivo de siete notas y una serie dodecafónica (¿quién ha dicho que el dodecafonismo ha muerto?; al menos, para Rosinskij sigue vivo y coleando desde el séptimo compás de su partitura) expuesta en diversas variables melódicas, retrogradaciones, inversiones y sucesivas combinaciones de procedimientos estructurales a partir de la serie generatriz. Ello confiere al comienzo del primer movimiento, 'Laberintos' (el más extenso de la obra), un arranque repleto de reminiscencias vienesas, ya desde la exposición del motivo de siete notas en la flauta y su expansión a una orquesta profusamente interconectada (en lo que me pareció, el trabajo puramente orquestal en sus pasajes más abigarrados, lo mejor del *Concierto-misterio*; de un modo especial, los palimpsestos sonoros de profusa polirritmia en el tercer movimiento, 'Himnos').



*Concierto-misterio para violonchelo, contrabajo, orquesta y electrónica. Primer movimiento © 2017 by Paco Rodríguez*

Y es que el nacimiento del concierto nos sitúa ante el Rosinskij que mejor conocemos, con sus virtudes para el manejo orquestal desde los fundamentos de la tradición. En cuanto a la electrónica, sus ideas eran para mí una incógnita, y he de decir que los resultados me han parecido muy pobres, ya desde la escasa ambición en cuanto a las posibilidades multicanal de la misma (con altavoces frontales, prescindiendo de una espacialización que ha sido y es uno de los puntos fuertes del medio), ya por los motivos expuestos en los *samplers* o en los desarrollados por el EWI 4000s que tocaba David Villa en diversos momentos de la pieza: instrumento electrónico de viento para el que Rosinskij ha escrito temas excesivamente simplones y demodés, que por momentos nos recordaban la electrónica de los años setenta en su versión más naïf (incluso, con ciertos ecos que parecían hasta guiños a Walter/Wendy Carlos, si bien en la compositora norteamericana -escúchense sus bandas sonoras para Stanley Kubrick- hay mucho de parodia, y en Rosinskij el tratamiento de los materiales electrónicos no venía enfocado, precisamente, desde el humor, pues subyacen como motivación del *Concierto-misterio* aspectos netamente sombríos; destacadamente, las recientes escaladas de tensión geoestratégica entre Rusia y Ucrania).

Tal y como Wladimir Rosinskij declaró en una muy extensa e interesante [entrevista con Pablo Sánchez Quinteiro](#) los días previos al estreno, ese clima de confrontación entre su país y el país de su mujer -la ucraniana Rouslana Prokopenko, que interpretaba la parte de violonchelo solista- es una de las realidades que marcan el ambiente acechante, sombrío y amenazador que caracteriza al *Concierto-misterio*, algo audible en un primer movimiento marcado por (seña de identidad rosinskijana) un *perpetuum mobile* que mantiene a solistas y orquesta en un frenesí sonoro que, aunque oscuro y muy densificado por momentos, siempre está acerado por esa urgencia de movimiento; en este caso, por una teseica necesidad de huir de un minotauro que acecha como forma de violencia explícita al final de tantos laberintos políticos y sociales como transita el ser humano a lo largo de su vida, con sus cavernosos corredores, bañados en sangre...

Si la electrónica me ha parecido el punto más bajo del *Concierto-misterio*, con secuencias realmente flojas por su pobre inventiva y reincidencia en un sonido que hoy se antoja netamente *kitsch*, el enriquecimiento del tejido orquestal a nivel rítmico por medio de influencias del jazz, las *big bands*, o el rock ha supuesto un aporte de mestizaje e hibridación estilística que en Rosinskij a menudo funciona, cuando éste insufla vida a la orquesta; porque, de nuevo, su exposición independiente, como motivos aislados, revela materiales-base muy limitados, cuyo empaque artístico sólo se consigue a través de la superposición en variación de sus diversos desarrollos en simultáneo. Los propios temas de las solistas me han parecido muy cortos de inventiva: excesivamente reiterativos en el violonchelo de Prokopenko, con profusión de un ostinato rítmico marca de la casa; algo más variados en el contrabajo de una soberbia [Uxía Martínez](#), en cuyo instrumento Rosinskij se aventura a una (escasa, por otra parte) búsqueda de otras tímbricas, ya sea con roce de palmas sobre las cuerdas, percusión de la caja del instrumento, pizzicatos en diversas intensidades, o armónicos extendidos. En todo caso, se trata de una exploración de materiales muy limitada y ceñida a la altura como organizador básico de una estructura armónica general de la que Rosinskij apenas se escapa; lo cual, si bien conserva su fidelidad a los principios canónicos de la escritura orquestal tradicional, acaba conformando una 'cárcel dorada' cuyos barrotes asfixian el lenguaje del compositor ruso y lo constriñen en exceso a la hora de enriquecer timbres y texturas; máxime, una vez que dispone de semejante efectivo instrumental y de tan notable calidad en cuanto a intérpretes.

En todo caso, algunos diálogos y asociaciones instrumentales sí consiguieron alzar el vuelo tímbrico, como los de contrabajo, piano y metales (mientras que los juegos de variaciones previos entre violonchelo y maderas resultaban tan simples y evidentes que empobrecían sobremanera el discurso). Las fugas en variación han sido una constante a lo largo del primer movimiento; además de otro procedimiento también muy vienés (netamente mahleriano), como el adelgazamiento de la orquesta a prácticamente un efectivo camerístico, si



Uxía Martínez Botana © Marco Borggreve

bien aquí los motivos se desnudan y exponen en una sencillez excesiva. Hemos de señalar, en este apartado, las sucesivas entradas de la electrónica (*samplers* o EWI), cual organillo o politono, sin explorar las posibilidades del medio en absoluto, trabajándolo como un instrumento acústico más, en base a lenguaje de alturas, series y un timbre de sintetizador elemental que movía al sopor. En la dramaturgia de solistas que Rosinskij ha planteado, se incluía el desplazamiento de David Villa en diversos pasajes de la obra desde su atril de oboe hasta el frontal del escenario, donde ejecutaba compases confiados al EWI: precisamente, era en los compases en los que adquiriría mayor protagonismo el instrumento electrónico cuando más obvias resultaban las carencias, su estilo arcaico (que por momentos recordaba la sonoridad de las ondas Martenot, con sus líneas sinusoidales).

Antes de concluir el primer movimiento, ambas solistas abandonan el escenario, tras una



última intervención que refuerza sus vínculos, así como su papel de catalizadoras de temas entre electrónica y orquesta: prácticamente un filtro en sus cuerdas que humaniza y pone en primer plano muchas de las tensiones soterradas que expone 'Laberintos' como expresión de una angustia ya no sólo subjetiva, sino política. También se retira Villa con el EWI a su atril, exponiendo antes nuevos temas muy pobres en enjundia artística y sosteniendo una nota final mientras deambula, tras dejar en el aire una escala tan tópica como kitsch. Salva un tanto el final del primer movimiento el tejido orquestal, aunque al rubricar su clímax se vuelva a caer en el tópico. La no resolución de algunos de los temas expuestos, fugados y variados en 'Laberintos', así como la insinuación de los himnos, crea suspenso y vertebración narrativo-estructural entre las distintas partes del concierto, lo que mantiene nuestra escucha en vilo, conduciendo las expectativas, pues el oyente atento sabe que la eclosión de todo lo planteado está aún por llegar...



Roslana Prokopenko © 2012 by Rafagas

...no lo hará todavía en 'Intermedio', segundo movimiento del concierto, al que no se reincorporan las solistas. No quiere ello decir que la cuerda no adquiera relevancia, pues diría que asienta el fluir del movimiento desde una impronta netamente bartokiana, aunque lejos del magisterio del húngaro en el desarrollo de los temas, incidiendo Rosinskij en diversas ocasiones en unos *crescendi* culminados en clímax por la percusión que me han parecido -de nuevo- demodés y en exceso previsibles. Es algo que afecta -igualmente en la percusión- al uso de *glockenspiel*, cuyo sonido resulta

un cliché tan banal y simplón que mueve al tedio por la acumulación de lugares comunes cuando (es reiterativo a lo largo de la partitura) los motivos de mayor sencillez suenan despojados en primer plano. En este segundo movimiento tenemos un buen ejemplo de ello en las frases de los violines, algo que nos puede recordar a Charles Ives. Como en el norteamericano, encontramos temas desnudos (en sí mismos, hasta banales) que sólo por medio de una abigarrada superposición adquieren empaque orquestal. Algo semejante -aunque sin las excelencias de Ives- sucede en un *Concierto-misterio* que en este segundo movimiento se fue sumiendo en la oscuridad, debido a una dramaturgia paralela de la luz que progresivamente apagó los focos del Palacio de la Ópera, aunque cueste dilucidar la narrativa que justifica esta penumbra, pues no parece que estemos ante una página nocturnal, ni que las fanfarrias polirrítmicas previas en los metales señalaran 'noche oscura de alma' alguna. El cromatismo expandido en parte de los pasajes en tinieblas (con un fraseo en alturas antitéticas con respecto a las asociaciones canónicas entre oscuridad y tonalidades menores), así como los temas más desaforados en la percusión, nos hacen cuestionar qué pretende este recurso cuya desaparición, en todo caso, lanza el sonido hacia una sonoridad aguda en la orquesta en la cual el movimiento se desvanece, preparado para la conflagración final.

'Himnos' es el movimiento más complejo del *Concierto-misterio*, así como el que despliega todos los efectivos instrumentales. Nace desde una textura oscura en las cuerdas, plagada

de dramatismo y presagios, progresivamente ascendiente hasta alcanzar unas fanfarrias en los metales que vuelven a anunciar el conflicto, el caos y una violencia progresivamente desvelada en sus polirritmos discrepantes, que ponen sobre los atriles una imposibilidad de entendimiento sincopado. Las solistas de violonchelo y contrabajo regresan a escena (embutidas en cuero, más en estilo *dominatrix* que en línea con el ambiente bélico que inspira y se respira en 'Himnos'). Asimismo, prosigue una dramaturgia de la luz, aunque será éste un recurso -de nuevo- sin justificación evidente, un tanto caprichoso (como los cambios de atuendo en las solistas, pues ¿es simplemente por pasar a instrumentos eléctricos, por beber de una estética rock?). Antes de que violonchelo y contrabajo retomen su papel central (aunque, en general, muy solapadas por la orquesta, poco audibles), aún tendremos que asistir a la exposición de nuevos motivos en la electrónica que vuelven a parecer todo un homenaje a Walter/Wendy Carlos y que, definitivamente, me hacen pensar que el uso del medio ha resultado pobre y ajeno a las posibilidades de un medio de producción sonora, así, desnaturalizado...

...un magnífico ejemplo de uso de electrónica entreverada con orquesta nos lo ofrecía (¡hace casi medio siglo!) Karlheinz Stockhausen en la tercera región de *Hymnen* (1969). La partitura de Rosinskij dista mucho de la ambición stockhauseniana, especialmente en lo que a la naturaleza de la electrónica se refiere, así como en cuanto a especialización. Ambas comparten la presencia del himno ruso, que en el *Concierto-misterio* tiene una de sus apariciones más explícitas en la trompeta de John Aigi (sintomática exposición, en este momento histórico, la del himno ruso en manos de un norteamericano). Desde el metal, se vuelve a producir el proceso de desarrollo que Rosinskij ha explotado esta noche una y otra vez, fugándose el tema del himno en variación por medio de las solistas, para acabar en los vientos, que lo deconstruyen en algunos de los pasajes estructuralmente más interesantes de la obra (a la vez que accesibles, por lo explícito de sus procedimientos). Diría que ese tipo de procesos portan ecos de un mundo decadente, en el que, más que el neoimperialismo moscovita, resuena aún el desmoronamiento de la URSS (que de primera mano conoció Rosinskij). Las solistas (ahora más a bloque) sugieren este mundo crepuscular y decadentista, aunque la naturaleza anímica de sus temas no casa con el uso de instrumentos eléctricos, a no ser que se quieran encontrar ecos distorsionados de los años ochenta, con dejes un tanto horteras. En ese lamento por un mundo, ya perdido, ya desorientado, se podría haber exprimido mucho más el uso de los pedales en ambos instrumentos (limitadísimo y nada imaginativo), así como las relaciones entre solistas y electrónica -algo de lo cual hemos tenido en los últimos años ejemplos excelentes en Galicia, como *Its fleece electrostatic* (2012-13), de Mauricio Pauly; o *Fail* (2010), de Milica Đorđević (universos estilísticos, en todo caso, muy alejados de aquellos que Rosinskij declaraba en entrevista a Sánchez Quinteiro le resultaban más interesantes en la escena gallega: los Eduardo Soutullo, Octavio Vázquez o Fernando Buide; bien conocidos todos ellos por el viola ruso, pues son habituales sobre los atriles de la OSG).

Con respecto a estos compositores gallegos, el poliestilismo de Rosinskij es mayor. Las improntas del rock en el tercer movimiento así lo acreditan; resultando, incluso, en muchos momentos preferibles al uso de clichés arquetípicos en la música clásica, como el de las campanas tubulares en el tercer movimiento, que vuelven a mostrar otro de los apartados en los que el concierto desplegó un efectismo trasnochado: la percusión. Los dejes estilísticos roqueros fueron explícitos en el pasaje protagonista que Prokopenko tiene en

este movimiento (de nuevo, con dramaturgia lumínica, aquí más plausible, con foco sobre la solista y orquesta en rojo), en los que demuestra su gran precisión rítmica y un dominio del arco apabullante. Tras un pasaje tremolado en la cuerda, que explicita la tensión acumulada a lo largo de un movimiento señalado -así lo indica Carrillo- como *Tempo di marcia*, resuenan unas llamadas, pareciera que fuera de escena, desde otro tiempo y espacio, que provienen de dos carnyx: uno, eléctrico, en el EWI de David Villa; el otro, acústico: un



Abraham Cupeiro © 2017 by Pablo Sánchez Quinteiro

bello ejemplar en latón del instrumento celta que tocó esta noche -magníficamente- Abraham Cupeiro (su propio reconstructor, en uno de los puntos fuertes del concierto). Aunque se produce un juego de réplicas y préstamos temáticos entre los carnyx, el eléctrico vuelve a portar sombras que lo asocian al conflicto bélico, a la tensión de los himnos en proceso de deconstrucción, algo que sigue derivando desmoronamientos armónicos hacia la orquesta, destacadamente en las maderas, donde se complejiza el tema inicial de EWI, simple en exceso (además de que su tímbrica resulte naíf y horrisona). En este sentido, y aunque muchos materiales musicales son compartidos, la rusticidad del carnyx hace el instrumento antiguo más propio para este tipo de temas; en especial, si son expuestos con la maestría de Cupeiro, cuyos trinos, vibrato y *sforzato* han conferido a su presencia una síntesis de buen hacer instrumental y expresividad bien definida (tan sólo los pasajes de aire en ambos instrumentos -en el final de la obra- presentaron texturas más imaginativas, rugosas y menos convencionales; más atractivas en el carnyx, por el cavernoso recorrido del soplo en resonancia en su largo tubo, de mistericas reverberaciones y ecos).



Abraham Cupeiro y Wladimir Rosinskij © 2017 by Pablo Sánchez Quinteiro

El sonido del carnyx convoca -según Carrillo- «la llamada a una vida más humana y por momentos lúdica»: vínculo con un pasado supuestamente 'idílico' que se antoja un tanto cuestionable, por cuanto no podemos afirmar que nuestra historia se haya construido sobre el respeto a los derechos humanos (además de los usos bélicos que el carnyx tenía, como instrumento que se proyectaba por encima de las tropas en combate). En todo caso, los diálogos y réplicas entre carnyx, fanfarrias de metales y electrónica pondrían en solfa tal cuestión, al mostrar una interacción convulsa, en la que subyace la amenaza de

los himnos deconstruidos, cuyos fragmentos acechan y desestabilizan la estructura armónica que nos lanza hacia una 'coda' final en la que Rosinskij despliega todos sus efectivos en una eclosión tan efectiva como efectista, con proliferación polirrítmica,

fanfarrias, ecos del rock en la percusión y un carnyx que nos invoca desde su altura a otros horizontes y posibilidades, contagiando en un último impulso a parte de la orquesta, que se va sumando progresivamente a un brote de luz que pareció festejar el público, pues la respuesta del mismo -pese a las dudas que aquí uno ha expresado en cuanto a cuestiones estilísticas- fue realmente positiva, con una cerrada ovación que hizo salir a solistas, director y compositor repetidas veces a escena. Se completaba, así, la gran apuesta de la OSG en cuanto a estrenos en la temporada 2016-2017, con una interpretación (con la dificultad que tiene valorar un estreno en este aspecto) que pareció muy notable y solvente; en buena medida, por la sencillez de los motivos individualmente tomados (en algunos casos, tan elementales -pienso en el EWI-, que es una pena no haber aprovechado a solistas de esta calidad para un trabajo más elaborado y actual). Coordinando lo más tumultuoso y polirrítmico, Dima Slobodeniouk mostró gran seguridad, sentido constructivo y pericia para poner de relieve las voces y las capas en la orquesta; algo que no hace sino que echemos en falta la programación de tantos maestros de la música contemporánea como sí dirige en sus conciertos a lo largo y ancho de Europa. Esperamos que el director ruso convoque, en temporadas venideras, las voces de esos maestros en la programación de la OSG, pues éxitos como el de hoy muestran que aceptación y receptividad hacia la música de nuestro tiempo hay...

...y es que la actual temporada, al respecto, vuelve a resultar frustrante, acusando una abundante presencia de repertorio clásico y romántico que en ciertos casos encuentra una difícil justificación (como ese ciclo Beethoven sacado de la manga cuando en tan sólo diez años estaremos en pleno bicentenario de su muerte: momento más propicio para un ciclo de sus sinfonías). De hecho, antes del concierto resultaba difícil encontrar un vínculo programático (sólido y real, pues relaciones se pueden trazar entre casi todo en este mundo) que uniera el *Concierto-misterio* y la *Sinfonía N°39 en mi bemol mayor* K 543 (1788) de Wolfgang Amadè Mozart (Salzburgo, 1756 - Viena, 1791) que capitalizó la segunda parte de la velada. Una vez escuchado el estreno de Rosinskij, es obvio -como en esta reseña hemos señalado- que ambas comparten su enraizamiento en un universo estilístico que bebe, precisamente, sobremanera de las aportaciones estructurales del clasicismo, destacadamente de Haydn -aunque, también, del propio Mozart y de sucesivas generaciones de maestros hasta llegar a Rosinskij vía Urbanner-.

Aún así, dada la naturaleza saturnal, crispada y sombría del *Concierto-misterio*, no parecía la *Sinfonía N°39* la obra más afin anímicamente; a no ser que la dirección artística de la OSG quisiera que abandonásemos el Palacio de la Ópera con un tono más jovial y relajado, tras el aguerrido campo de batalla rosinskijano (uno hubiese preferido para esta segunda parte multitud de obras; aunque, ya puestos a un contraste mozartiano, sin duda las sinfonías *N°38* o *N°41*). Sea como fuere, el Mozart de Slobodeniouk resultó hoy flexible y libre. El comienzo del 'Adagio' lo enlazó con las oscuras brumas derivadas de la primera parte del concierto, y por ello se expuso lento, amenazante y un tanto solemne. Es un concepto en el que se anticipa el Romanticismo, y que da como resultado un Mozart schubertiano de viejo cuño, sobre el que pesa la impronta de *Don Giovanni* (1787), aunque aquí despojada la OSG de su tensión dramática, con un enfoque más elegante (en una orquesta, en todo caso, que en absoluto me parece idónea para este repertorio, aunque Slobodeniouk haya acertado esta noche en la selección de timbales y mazas, con un sonido más ligero, rítmico e incisivo). El 'Andante con moto' ha seguido los mismos derroteros:

pausado y creando una atmósfera sombría. Sin embargo, sus transiciones las ha aprovechado Slobodeniouk para buscar la flexibilidad antes mencionada, a través de una mayor acentuación y un cambio de *tempo* muy efectivo para revitalizar la lectura, aquí más viva, aunque siga pecando de manierista y poco mozartiana, en exceso enfocada desde el Romanticismo.

El 'Menuetto' nos conduce a otro mundo, más satisfactorio en esta lectura, muy impetuoso desde su comienzo, destacando sobremanera en los compases centrales el clarinete del siempre magnífico Juan Ferrer. La vivencia del instrumento que Ferrer muestra, su movimiento y musicalidad, nos hablan de uno de los mejores instrumentistas de la OSG, con un sonido generoso, bien articulado, elegante y virtuoso, bien respondido por las trompas en sus diálogos, aunque éstas hayan sonado más lacónicas y apagadas frente a un clarinete que ha sido lo mejor de este Mozart herculino. Tan vivo como el 'Menuetto', sonó un 'Finale' que acabó señalando dos bloques netamente contrastantes entre los dos primeros movimientos y los dos últimos. Ágil en su arranque, con un metal muy bien ajustado en su función de colorear la orquesta y conferirle verticalidad armónica, quizás hemos echado en falta más energía y presencia de primeros violines y timbal, pues el pulso de José Belmonte era suficientemente convincente como para pedir más relieve dentro de la orquesta. Los pasajes fugados de violines a violonchelos también han resultado brillantes, con firmeza y una bella articulación de arco. Menos halagüeños me han parecido los diálogos entre fagot y flauta, pues frente al alarde de musicalidad de Ferrer hasta han sonado deslucidos. Por último, señalar el interesante y efectivo uso del silencio por parte de Dima Slobodeniouk, de forma que las pausas y el manejo de las tensiones en el fraseo han rubricado un Mozart construido de menos a más, de las sombras hacia la luz: esquema netamente romántico que el austriaco hizo suyo en tantas partituras coetáneas a esta sinfonía. Curiosamente, la ovación del público fue más parca en esta segunda parte, y es que no hay como romper las rutinas con una partitura de estreno para desengrasar unas programaciones en las que siguen subyaciendo tantos arcaicos vicios y misterios.