

## *Reflexiones musicales sobre un fascismo cotidiano*

PACO YÁÑEZ

Continuamos celebrando el primer cuarto de siglo que este año cumple el Centro Galego de Arte Contemporánea, y de nuevo lo hacemos por medio de *Música y arte*.

*Correspondencias sonoras*, ciclo que alcanza en 2018 su octava edición convertido en uno de los instrumentos de producción y difusión internacional de contenidos más potentes del CGAC. Y es que desde que Vertixe Sonora se hiciera cargo de *Correspondencias*, el diálogo transcultural e interdisciplinario que este ciclo ha propiciado sitúa al CGAC entre los principales centros de arte europeos por producción musical, con una dinámica de comisariado y encargos que trasciende su propio auditorio, pues muchas de las partituras estrenadas cada año tienen una exitosa trayectoria a posteriori que propicia la difusión de una iniciativa que debe seguir gozando (como mínimo) del mismo apoyo en años venideros por parte de la dirección del CGAC; máxime, cuando en las dos últimas citas con *Correspondencias sonoras* se ha incorporado a su programación de actividades el concierto didáctico matinal, que el martes 19 de junio volvió a congregarse a casi doscientos estudiantes en torno a una música actual tan desatendida en los conciertos para escolares...

...fue ésta una iniciativa que tuvo su primer (y muy positivo) capítulo el pasado 15 de mayo; entonces, con dos partituras de compositores italianos: la *Sonata magnetica* (2017), de Maria Teresa Treccozzi, y *your body....your voice* (2016), de Giovanni Santini. De algún modo, ello conecta las dos primeras citas de *Correspondencias sonoras* en 2018, pues el concierto que hoy reseñamos, articulado en torno a la exposición *El palacio de las tres historias*, del artista cubano Carlos Garaicoa, dirigía en su primer estreno una mirada a la Italia fascista de Benito Mussolini, por medio de la partitura de Hachè Costa (Noia, 1980) *passato. presente. futurismo* (2018). El gallego ha sido uno de los compositores que a lo largo de las ocho ediciones de *Correspondencias sonoras* ha asumido el diálogo entre música y arte de forma más profunda y directa, creando un quinteto para saxofón, violonchelo, piano, percusión y electrónica que ha dejado impactado al público presente en el CGAC. Y es que Hachè Costa no venía, ni mucho menos, a presentar una partitura adocenada o de circunstancias, ni a tranquilizar nuestras conciencias, sino a explicitar

Hachè Costa  
© Paco Yáñez,  
2018



**Santiago de Compostela, martes, 19 de junio de 2018.**  
Centro Galego de Arte

Contemporánea. Vertixe Sonora Ensemble.  
Hachè Costa: *passato. presente. futurismo*.  
Jacques Zafra: *Einmal ist Einmal*. Valentín Pelisch: *EDITOR'S CUT - 4 weak receptions from a dying TV 3/ Lxs*  
Anarquistas, Santiago de Compostela.  
Leonardo Idrobo: wood table stainless steel. Ocupación: 20%.

musical y conceptualmente un fascismo, por desgracia, de total actualidad; mayor, incluso, que cuando recibió el encargo de Vertixe Sonora, hace ya meses, con el posterior acceso al gobierno de Italia de un partido xenófobo y racista como la Liga Norte: realidad tristemente evidenciada los mismos días en que Costa trabajaba su partitura con Vertixe en Compostela, en paralelo a la llegada del buque *Aquarius* a Valencia: otro capítulo en la breve pero acelerada historia de la infamia (parafraseando a Borges) que está protagonizando con saña y alevosía el ejecutivo (que también, ejecutor) trasalpino.

La potentísima partitura de Hachè Costa toma su título de una obra de Carlos Garaicoa, *Passato, Presente, Futurismo* (2017); si bien el quinteto del gallego llega conceptual, política y artísticamente mucho más lejos que la fría instalación del creador cubano, interpelándonos como público más directamente, así como confrontándonos con aquello que Herbert Marcuse decía es una protesta (la de la sociedad contra sus gobiernos opresores) perfectamente prevista como parte consustancial del propio sistema, que la asimila y redirige conforme a sus propios fines; y, por tanto, completamente fútil (tal y como Costa dijo del 15-M madrileño: movilización en cuyos primeros estadios participó el compositor gallego, y que definió como una revuelta «aburguesada»). Remitirnos a Marcuse, por otra parte, no es baladí, pues ello nos pone sobre la pista de un estructuralismo que Hachè Costa hace suyo musicalmente, volviendo a evidenciar una arquitectura por parte del compositor gallego muy pensada e intrincada a lo largo de las tres partes en las que divide *passato. presente. futurismo*.

La primera de ellas, *passato: città add[t]ormentata*, nos conduce a los albores del siglo XX, a una ciudad (la importancia de la ciudad en la obra de Garaicoa es crucial, como demuestra, precisamente, el urbanismo a pequeña escala de *El palacio de las tres historias* (2017): instalación que da título a la exposición del cubano en el CGAC) dormida que pronto devendrá atormentada por el advenimiento del fascismo (de ahí, la doble lectura que introduce la letra *t* entre corchetes). Abandonamos el siglo XIX por medio del orden melódico y del evocador perfume romántico que emana, desde la electrónica, el *Clair de Lune* de la *Suite bergamasque* (1890, rev. 1905) de Claude Debussy: puente entre épocas y estertor de un siglo que se va extinguiendo a lo lejos, puntuado *ad libitum* por el triángulo en *pianissimo* de Diego Ventoso, cual ciudad durmiente entrevistada en la distancia, así como por el piano de David Durán, explorando en el arpa de su instrumento armónicos que van pautando, con el triángulo, la melodía debussyana progresivamente desmaterializada, si bien de forma no coincidente en *tempo*, lo cual establece una primera discrepancia entre cuarteto instrumental y electrónica: una electrónica en la que *Clair de Lune* suena con una pobre calidad totalmente premeditada, remedando el sonido monoaural de los viejos gramófonos y explicitando un pensamiento muy firme al respecto por parte de Hachè Costa: la digitalización, limpieza y proyección estereofónica/multicanal de tales fuentes históricas no hace sino desvirtuarlas y restarles autenticidad/credibilidad. Alcanzado el undécimo compás de la partitura, el saxofón de Pablo Coello pone en escena un ruido blanco tremolado que, cuatro compases después, deja lugar a una articulación en su instrumento, por medio del aire, de los discursos de Mussolini. Ello se deriva del análisis espectral realizado por Costa de las arengas del dictador italiano, con su prosodia correspondiente en continuas alternancias dinámicas y con un ritmo que hace patente el tono altanero y fanfarrón del Duce. Mientras, percusión y piano continúan en *crescendo* el paralelo sabotaje del postimpresionismo desde el que habían emanado, estilizándolo

progresivamente cual fantasmagoría, acompañando las sucesivas fases prosódicas y de ruido blanco de Pablo Coello: músico que se alza como voz principal en este proceso de irrupción del fascismo, con sus proclamas y discursos incendiarios: tanto los traspuestos espectralmente por los instrumentos como los escuchados en las múltiples capas que Costa superpone en una trabajadísima electrónica que Ángel Faraldo ha adecuado a las especificaciones acústicas del auditorio del CGAC, así como al nada sencillo balance topológico y dinámico con el cuarteto instrumental, para dar forma a la intrincada dramaturgia de presencias que *passato. presente. futurismo* nos propone. Gracias a la proyección en pantalla de los discursos fascistas, el público ha podido seguir de forma más informada la traducción de dichos textos, así como tomar una conciencia más aquilatada del trabajo instrumental realizado por Costa a partir de los mismos.

Tal y como antes apuntaba, es Hachè Costa un compositor siempre atento a la estructura e implicaciones filosóficas, sociológicas e historiográficas de sus partituras, reforzando una arquitectura firmemente construida, rehuyendo el ruido por el ruido (como pose de modernidad) o la acumulación de efectos sin un orden interno justificado. Uno de los ejemplos de esta solidez formal nos la proporcionan las fugas prosódico-textuales que desde el análisis espectral se producen en el primer movimiento entre instrumentos como el saxofón y el violonchelo: compases 24 y 33, con la célula derivada de la palabra «Po-tremmo»: parte de la construcción de un discurso que, desde la electrónica, va contagiando y abduciendo al cuarteto instrumental: o la expansión del fascismo a todos los órdenes del entramado socio-musical. Sin embargo, y pese a que la articulación desde un lenguaje de alturas (profusamente espectral) es recurrente en la estructuración armónica de *passato. presente. futurismo*, las técnicas extendidas también hacen (un muy medido y pertinente) acto de presencia para poner en escena el ruido y el caos promovido por las hordas fascistas en la sociedad con el objetivo de promover un nuevo orden, el advenimiento de esa «Nueva Italia» dirigida y puesta a producir en masa por las élites fascistas. Es por ello que la progresiva rugosidad de esta *città add[t]ormentata* se puebla de microtonalidad en el *vibrato* del violonchelo, de multifónicos en *glissando* que alcanzan el duodécimo armónico en un saxofón (en el que progresivamente resuenan sus restantes parciales) que pasa a aire en inspiración/expiration, unido a los rascados en la percusión, con címbalo y láminas de metal para enrarecer aún más la tensión social, los conflictos y un desorden irrefrenablemente desbocado que nos deja en puertas de esa terrible 'nueva' Italia...

...es ésta la de *presente: città si sveglia*, una segunda parte cuyo subtítulo explicita no sólo su dramaturgia (el pensamiento teatral tiene una gran importancia para Costa), sino el procedimiento musical de esta *fuga a due voci sulla teoria della violenza tra lo Stato e la società civile*. La referencia al estructuralismo de Marcuse es aquí aún más explícita, mediante el silogismo que el compositor gallego aplica al desarrollo de *città si sveglia*: «donde <A> implica <B>; donde <Protesta> implica <Violencia> [ya sea violencia informativa, física o legislativa]. Los sujetos de *presente: città si sveglia* se convierten en sus propios verdugos», al mantener sus protestas hasta sus últimas consecuencias. Durante este segundo movimiento, Costa ensaya en el desarrollo musical dos posibilidades de conflicto, ambas indefectiblemente abocadas a la muerte de la sociedad civil por la violencia del Estado, una violencia gradualmente ejercida desde una electrónica que muestra las fases de pasividad, negación, defensa y ataque del poder establecido en función del grado de virulencia de las protestas: ámbito de la rebelión en el que el cuarteto

instrumental tiene un peso fundamental, con acciones directamente programáticas y un fuerte simbolismo técnico y gestual, como las cuchilladas con las que el violonchelo intenta matar a la electrónica (curiosamente, un gesto similar escucharíamos en la cuarta partitura del concierto), o los murmullos y lamentos que se diseminan a lo largo de *città si sveglia* (el piano de David Durán los explicita desde el comienzo de este movimiento: con clústers en registro agudo para los gritos, y clústers en registro medio para los murmullos y las quejas, expandidas vía pedal de forma creciente, lo cual caldea el ambiente y nos coloca ante un escenario de abigarrada tensión social). De hecho, si nos adentramos en la partitura de Hachè Costa, en sus instrucciones generales leemos que las indicaciones textuales de este segundo movimiento se refieren a acciones humanas, y no a técnicas instrumentales específicas; de modo que los instrumentos deben imitar tales acciones (murmillos, quejas, gritos, golpes, cuchilladas y fonéticos -como el «Blah-blah-blah...» de los compases 13 a 15 para mofarse de la información televisiva-) dando, así, mayor credibilidad a esa identificación con los agentes de una protesta social: acciones cuya correspondencia en cada instrumento especifica Costa, y ámbito en el que las técnicas extendidas hacen mayor acto de presencia, saturando la escena acústica -en los estadios más altos de la tensión entre el pueblo y el Estado- de forma acongojante.

En tiempos de profusa posverdad y propaganda del Estado utilizando los medios de (in)comunicación (en España, especialmente los públicos), escuchar en la electrónica a uno de los periodistas más creíbles y reputados del país, Fernando Olmeda, ser parte de ese marasmo en el que se funden *mass media* y poder es puro sarcasmo por parte de Hachè Costa. El periodista y escritor madrileño despierta a la ciudad dormida desde su emisión matinal, poniendo en aviso de una jornada que será social y acústicamente caldeada: así, a las fases alternas de murmullos, quejas y mofas de los medios, pronto se opondrá desde la cinta el acercamiento de las sirenas policiales, provocando una primera intimidación-apaciguamiento que no hará sino rebrotar en breve hacia un grito socio-instrumental colectivo que el Estado contraataca a través de la desinformación. Es ésta una dinámica de alternancias-golpeo que se repite a lo largo de *città si sveglia*, en las dos tentativas revolucionarias ensayadas por Costa (ambas acompañadas, en un nuevo guiño de un compositor tan lúcido e inteligente en cuanto al sentido del humor como el gallego, por fragmentos -en inglés- extraídos del fonograma de la película *Night of the Living Dead* (*La noche de los muertos vivientes*, 1968), lo cual no hace sino reforzar el aparato crítico de Costa para con la propia sociedad y sus erráticos modos 'revolucionarios': esa revolución prevista y domesticada por el sistema). Dentro del profundo pesimismo que prima en esta segunda parte de *passato. presente. futurismo* (un pesimismo que, quizás, no busca sino concientizarnos y evidenciar la baja efectividad de nuestras aburguesadas protestas), incluso el final de *città si sveglia*, tras los tiros, golpes, cuchilladas, código morse y discursos políticos saturados hasta el punto álgido de la violencia, se resuelve con una fina ironía y acidez, pues el Estado, tras desplegar su violencia física y mediática, recurre a un último acto judicial para dar por muerta la revuelta social; de ahí, que ya con los instrumentos en un largo *morendo* de quejas y murmullos, sea el mazo de un juez el que desde la electrónica cierre esta segunda parte: referencia explícita y sarcástica a la nefanda Ley Mordaza instaurada en el año 2015 por el Partido Popular, con sus dejes parafascistas: algo que tiende un nuevo vector de actualidad desde un *presente* en esta partitura tan actual, marcando el punto más impresionante por volumen y virulencia instrumental de esta

noche: unión de reflexión político-sociológica, pensamiento estructural e indagación tímbrico-textural a través de la potencia atávica y visceral del ruido (pues no olvidemos que el fascismo no es más que el atavismo técnicamente armado)...

...de hecho, la extensión y el predominio del ruido en la tercera parte de la obra, *futurismo: città morta*, conecta la partitura de Hachè Costa con las vanguardias históricas italianas, con un Futurismo (tan afín al pensamiento fascista) que veía las ciudades del mañana como un escenario profusamente industrializado en el que el ruido lo dominaría todo: un ruido cantado como forma superior de belleza, la de la máquina en su final dominación del ser humano. Muerta la revolución por la acción opresora del Estado, el individuo se convierte en máquina; la ciudad, en espacio cosificado sin la más mínima posibilidad de sonrisa o humor. Es por ello que en *città morta* predomina un carácter postapocalíptico, un infierno dantesco en color gris-ceniza: tan atractivo en lo tímbrico como humanamente desasosegante: pura muerte en vida. Los sonidos de aire y respiración en continuas regulaciones dinámicas (cual jadeos agonizantes) en el saxofón de Pablo Coello; los ruidos con roce de arco *ad libitum* sobre el puente en el violonchelo de Thomas Piel; los rascados de láminas metálicas y címbalos en la percusión de Diego Ventoso; y los *glissandi* oscilantes en las cuerdas (abiertas o apagadas) de un piano *ad libitum* activado por David Durán, nos adentran en ese ruido gris: pura rugosidad creciente, cada vez más tensa (como muestran los ataques en *sforzando* del violonchelo al pasar a arco sobre cuerda) hasta un grito final que, como una gran queja colectiva, rubrica una partitura que ha dejado una profunda huella intelectual, artística y musical, y que no dudo en situar entre los estrenos más importantes vividos en las ocho ediciones de *Correspondencias sonoras*; por lo que el feliz encuentro de Hachè Costa y Vertixe debería conocer futuros capítulos, dando nueva voz en Galicia a uno de nuestros compositores (como se ha comprobado esta noche) más potentes e interesantes.



Hachè Costa ensayando su obra con David Durán en el CGAC antes del concierto de Vertixe Sonora Ensemble el 19 de junio de 2018. © Paco Yáñez, 2018.

El segundo estreno del programa vino de la mano de Jacques Zafra (Ciudad de México, 1986), que presentaba su partitura para saxofón, violonchelo, piano y tres pistas de audio *Einmal ist Einmal* (2018). Zafra tomó como inspiración la obra de Carlos Garaicoa *Trottola*, con la cual invita al oyente a tender asociaciones. Estamos ante un trío instrumental muy refinado, en el que el violonchelo adquiere una presencia muy destacada, a modo de voz principal. Su escritura es, precisamente, la más rica y variada dentro del trío, con proliferación de armónicos y una sonoridad en *flautando* muy liviana de la que ha dado cuenta Thomas Piel con su habitual excelencia.

También el desdoblamiento de la voz instrumental ha presidido el aguerrido trabajo de Pablo Coello en un saxofón que funciona en muchos compases a modo de complemento o contrapunto del violonchelo, destacando la proyección en multifónicos para dar mayor volumen y registros a un trío cuya presencia, por espectros armónicos, parece mayor que la

estrictamente compuesta por su orgánico. Dentro de dicho trío, el piano tiene un papel más parco, apenas puntuando las voces de saxofón y violonchelo. David Durán combina el lenguaje de alturas en el teclado, un seco y anti-reverberante uso de la sordina, así como el ataque extendido al arpa. Los tres músicos funcionan a lo largo de *Einmal ist Einmal* en distintas asociaciones que van de lo más abigarrado y denso a pasajes solistas que nos ponen frente a las reflexiones (tan potentes en su obra) de Carlos Garaicoa sobre la sociedad y sus dinámicas de poder internas.

Dentro de tales dinámicas artístico-sociológicas, las tres pistas de audio complejizan aún más la topología acústica, aportando lo que parece el murmullo de la ciudad, incluso dificultando el diálogo y el entendimiento entre los instrumentos acústicos. Por tanto, una interferencia entre lo humano y lo virtual: algo con tantas connotaciones en nuestras sociedades de la (des)información. Siguiendo el análisis de los procesos de conflicto tan habituales en Garaicoa, subyace la idea de un nuevo fascismo en los mecanismos de sometimiento y control vía electrónica; en esta partitura, explicitado en aquellos compases en los que las pistas de audio abducen al trío instrumental hacia su lógica rítmica, marcando nuevas pautas externas que se dirían teledirigidas. Incluso dentro de la propia electrónica, las presencias de la voz humana -que al principio escuchamos- se van progresivamente desdibujando, hasta que en escena resta un magma indefinido: o la máquina como agente deshumanizador de una persona que de homo sapiens deviene homo autómatas. Esa alienación y progresivo resquebrajamiento de la voz humana tiene su correlato en el implacable *morendo* del trío acústico, que concluye en un violonchelo desde el que había nacido *Einmal ist Einmal*, aunque de un modo en absoluto circular, pues el viaje al que nos invitaba Zafra es, como el de Hachè Costa, todo un descenso al infierno, una mirada tan lúcida como pesimista a la sociedad que nos rodea: una sociedad, aquí musical, de la que habremos de rescatar su brillante escritura para violonchelo y saxofón, así como la densidad artística y la seriedad musical, para tomar una mayor conciencia de quiénes somos y de hasta dónde podemos llegar como partes individuales de un colectivo social intercomunicado.

El argentino Valentín Pelisch (Buenos Aires, 1983) llegaba al CGAC con un ciclo de partituras, *EDITOR'S CUT - 4 weak receptions from a dying TV* (2018), del que hoy estrenaba su tercera parte, *3/ Lxs Anarquistas, Santiago de Compostela*. Los títulos de las cuatro partes que componen *EDITOR'S CUT* explicitan la ciudad en la que se ha estrenado (o estrenará) cada partitura: Los Ángeles, Moscú, Santiago de Compostela y Buenos Aires, lo que pone sobre la mesa una internacionalización muy propia tanto de los compositores de nuestro tiempo como de los medios de comunicación que cotidianamente nos condicionan y manipulan (así como la trascendencia del trabajo de Vertixe, colocando a Santiago de Compostela entre megalópolis de tan potente vida cultural como las antes mencionadas). Debido a la hegemonía que la televisión aún mantiene en la segunda década del siglo XXI -pese al auge imparable de internet- en los procesos de ideologización a escala planetaria, Pelisch toma dicho medio de (in)comunicación como fuente de estímulos visuales y sonoros, emplazando sobre el trío (amplificado) de saxofón tenor, violonchelo y percusión una gran pantalla saturada de fallos y ruido visual, así como de pistas de audio análogas desde la electrónica. Al respecto, nos dice el compositor bonaerense: «Las obras se presentan como una colección imprecisa de diferentes momentos difusos que parecen surgir de una vieja TV con muy mala recepción o que capta imágenes de forma

involuntaria. Casi como la exhibición de un aparato obsoleto poseído por un fantasma o la captura en vivo de una débil señal llena de información sin mucho sentido. En este caso pareciera ser que las señales recibidas giran en torno al Anarquismo»; de ahí, el título de la tercera parte de *EDITOR'S CUT*, hoy estrenada en Santiago de Compostela.

Tal y como sucede en las restantes partes del ciclo, en *Lxs Anarquistas, Santiago de Compostela* se reproduce la idea generatriz de *EDITOR'S CUT*: un proceso de interacción entre imagen y música del que se derivan una gestualidad y unos patrones sonoros que reproduce el trío instrumental. Estos acaban siendo obsesivos por su reiteración, algo que conceptual y artísticamente es consecuente con los procesos de saturación e ideologización a los que Pelisch nos remite en su partitura (aunque, dentro de cada parte de la obra, el compositor bonaerense pide que los sucesivos cambios de discurso tengan una personalidad y un sonido propios, así como que se realicen las transiciones de forma abrupta; de modo que «la aparición de estos fragmentos puede ser pensada como una sucesión involuntaria de eventos aleatorios»; aspecto que Pelisch refuerza al habilitar fragmentos de improvisación libre sobre sonidos indicados en la partitura). También incide en esa reiteración (que llega a lo asfixiante) la imagen, básicamente conformada por niebla y fallos de emisión, con sus texturas acústicas y ritmos derivados. Así, el comienzo de la obra está dominado por una niebla visual que da lugar a su correlativa niebla sonora, con un profuso ruido blanco compuesto por arco apenas rozado *sul tasto* en el violonchelo, raspado sobre el parche de la batería y ruido de mecanismo de pedales en la percusión, y golpes percusivos de llaves y aire sin tono en el saxofón, todo ello dinámicamente atenuado en *piano*, apenas audible, con acentos irregulares e intermitentes. La directa transferencia y fertilización de lo musical por parte de lo visual resulta evidente al pasar en la pantalla a un parpadeo-fallo que imprime al trío un sonido más rítmico e improntado por el rock, cual verdadero circuito roto y cerrado («casi como los restos de una batería punk», dice Pelisch en su partitura del efectivo de percusión). Priman aquí, por tanto, el *staccato*, el trémolo, el *martellato* y la acentuación, así como una métrica compartida y obsesiva. En la dinámica de alternancia-saturación audiovisual antes citada, volvemos a una imagen de niebla y a sus sonoridades extáticas, entre las que irán naciendo -en la electrónica y en el saxofón- canciones revolucionarias en las que resuenan los viejos anarquistas españoles en su lucha contra la bestia franquista: nuevo elemento de compactación de un programa hoy muy unitario y potente. Son cantos populares e himnos anarcosindicalistas como *Hijo del pueblo*, *¡A las barricadas!*, o *Arroja la bomba*, conocidos por Pelisch, precisamente, gracias a los exiliados gallegos; entre ellos, un colectivo anarquista del que el bonaerense se considera, de algún modo, descendiente: motivo por el cual dichos himnos adquieren en diversos compases una presencia tan explícita, devolviendo el compositor bonaerense a Galicia los cantos de aquellos que fueron obligados a abandonar su tierra tras la Guerra Civil: un bello homenaje, sin duda.

Se introduce, así, otro lenguaje: el de la articulación a través de las alturas y las fantasmagorías melódicas, frente a un ruido blanco que domina -en plena correspondencia- cada retorno de la niebla a la pantalla. En dicha dinámica de alternancias, nuevas presencias acústicas irán poblando la escena desde las pistas de audio, con voces en off de carácter político y reivindicativo también procedentes de los viejos anarquistas exiliados, lo que abre la partitura a una historia que se explicita a través de rastros apenas borrosos, de fantasmas acústicos: núcleo conceptual, el del diálogo intergeneracional con personajes del

pasado, de *EDITOR'S CUT*. La saturación de referentes entrecruzados concita en el espacio televisivo desde la cinta de audio -cómo no- la dominación hegemónica del audiovisual por parte de la industria del entretenimiento (o sea, del control y la idiotización colectiva) norteamericana (algo que tanto padecemos en España por la nefanda labor de gestores televisivos como José Antonio Sánchez: último presidente de RTVE impuesto por el Partido Popular, que pocas semanas antes de su cese 'regaló' a nuestro país un gravamen de decenas de millones de euros en productos de baja estofa con los que prolongar ese ejercicio de aculturación que Pelisch denuncia en *EDITOR'S CUT* -¿para cuándo, por tanto, un severo arancel -*alla* Trump- para estos productos audiovisuales de la industria estadounidense que no dejan de empobrecer el nivel cultural de nuestra población, además de imponer un modelo de consumo y pensamiento único?-). Esas presencias del imperio tienen su correlato, nuevamente, en dejes roqueros, especialmente en la batería de un Diego Ventoso impactante a la hora de machacar musicalmente lo que parece más una marcha militar que un fonograma televisivo: o las cartas boca arriba de cuanto subyace bajo el audiovisual industrial.

La alternancia entre lo más textural (niebla/ruido blanco) y lo más rítmico (parpadeo/*staccato*) conduce a *Lxs Anarquistas* a través de compases ya sean indefinidos o dirigidos, hasta alcanzar una interrupción de un minuto de duración (compás 92 de la partitura) en la que la pantalla se sume en un intenso rojo, con su correlativo silencio. La salida de ese «silencio rojo» está marcada por Pelisch en su partitura con indicaciones como «nostálgico», «oxidado/sucio», o «lejos»; de nuevo, con texturas rugosas en el trío, si bien es la electrónica la que domina un transitorio estado de quiebra y suspensión del discurso, que procede a desarrollar en el tiempo uno de los materiales de la primera parte, con la cual contrasta todo el desarrollo final, ya desde la propia intensidad dinámica. A partir de la interrupción en rojo, pues, la partitura se encamina hacia lo que diría una pura fantasmagoría sonora, con saxofón y violonchelo arrastrándose cual cortejo fúnebre, acompañados por una electrónica cortocircuitada en fallos continuos, así como por una imagen incapaz de establecer una señal fija, un discurso (ideo)lógico. Pareciera que Pelisch, por tanto, nos condujese a toda una elegía por las revoluciones vencidas y/o frustradas, a un espacio en escalas de grises y negros que recuerdan -tendiendo otra correspondencia pictórico-musical- a las tan siniestras como bellas *Elegías por la República Española* del norteamericano Robert Motherwell. La progresiva degradación del discurso audiovisual hegemónico nos lleva a un final atacado en la percusión con pedal de hi-hat; el *col legno* y la punta de arco, en el violonchelo; y unos *slaps* apenas sugeridos en el saxofón, como exhalaciones de aire muerto. Así, el discurso instrumental y el ritmo se hacen unitarios en los compases conclusivos, susurrados en *pppp*, hasta que la debilidad en la recepción de la señal provoca la muerte de la televisión y, con ella -dentro de la dinámica de correspondencias audiovisuales propuesta-, de la partitura musical, perdida en la lejanía de un último calderón tendido a una historia que se intuye cíclica en la distancia, tal y como Valentín Pelisch nos ha (de)mostrado en Compostela.

El cuarto y último estreno de la noche vino de la mano del compositor colombo-suizo Leonardo Idrobo (Santiago de Cali, 1977), presente en el CGAC para presentar al público gallego su quinteto para saxofón, violonchelo, piano, percusión y electrónica *wood table stainless steel* (2018). De nuevo, estamos ante una partitura directamente inspirada en la obra de Carlos Garaicoa; en este caso, en *The Roots of the World* (2016), escultura sobre la



que reflexiona Idrobo no tanto a raíz de la potente imagen que sugieren los cuchillos convertidos en edificios al invertirse con respecto al eje horizontal de la madera (en una nueva lectura que desvela la violencia subyacente bajo el orden imperante), sino de un modo más abstracto, tomando la fisicidad de los materiales empleados por Garaicoa en *The Roots of the World* -la madera y el acero- como correspondencia acústica en su quinteto. Y hablamos de quinteto, pues la electrónica (como en la mayor parte del programa) adquiere aquí un protagonismo muy relevante, con Ángel Faraldo como un músico más del ensemble: un Faraldo que diseñó la electrónica mano a mano con Idrobo; de ahí, su atinada pertinencia para el nada sencillo espacio acústico del CGAC.



Thomas Piel en el concierto de Vertixe Sonora Ensemble el 19 de junio de 2018. © Manuel del Río, 2018.

En lo más puramente instrumental, nos encontramos con un lenguaje especialmente refinado, con proliferación de multifónicos en un violonchelo de nuevo muy protagonista que, por su sordina metálica, se convierte en uno de los afilados cuchillos que atraviesan la escultura de Garaicoa: lo cual nos conduce a uno de los elementos musicales más programáticos de la partitura. Es ésta una obra de texturas y contrastes: los derivados de los materiales escultóricos; unos contrastes que se agudizan por los ataques de una electrónica al cuarteto acústico con el objetivo de resquebrajar la belleza de los sonidos previamente alquitarados. Por tanto, hay una lucha, como en las tres primeras partituras, entre lo instrumental y lo electrónico, lo cual complejiza sobremanera el discurso. De hecho, el continuo instrumental es más quebrado en *wood table stainless steel*, con mayores alternancias en los centros de gravedad del quinteto, así como en la interacción entre los músicos: algo que ejemplifica un Diego Ventoso que en diversos momentos se gira para atacar, junto con David Durán, el interior del piano, percutiendo su caja con mazas, rozando las cuerdas con sedales, o activando diversos puntos del arpa con objetos; lo cual tiende puentes con una percusión en la que los primeros compases se activan batiendo una baqueta contra otra dispuesta sobre los aros metálicos de la batería. La sonoridad apagada y quebradamente rítmica del piano nos recuerda a la música del compositor gallego Jacobo Gaspar (también presente en el CGAC), como los fraseos agudos del saxofón, sintetizando pasajes que se hermanan con los que poblaban el cuarteto de Gaspar *Sombras de invierno* (2012).

Aunque -como reconoce Idrobo- la electrónica tiene un papel disruptivo en *wood table stainless steel*, en sus pasajes más sinusoidales ésta se acerca igualmente al lenguaje del cuarteto instrumental, ya al evanescente y sensual roce del arpa del piano, ya al virtuosismo de saxofón y violonchelo en sus compases microtonales, con unos multifónicos en directa correlación con la electrónica, habitando ambos el sonido y las texturas de los materiales escultóricos: ese argénteo color del acero. También en la percusión encontramos dichos correlatos electrónico-instrumentales; destacadamente, en el roce de *super-ball* contra los parches. Ahora bien, dentro de la prolija alternancia musical que nos propone Idrobo con su dinámica de contrastes, en los compases finales de la primera parte de la obra escuchamos un sonido más enfático, con figuración gestual en el violonchelo y un piano netamente

percusivo, atacado en *martellato* desde el teclado para adentrarnos en lo que parece un baile robótico, frío y roto, en una sociedad musical deconstruida: pasajes en los que hay cierta correlación con las formas abiertas de Earle Brown, por la configuración del ensemble en unidades, de algún modo, inter-dependientes (algo que nos remite, asimismo, a los móviles de Alexander Calder); así como ecos de Salvatore Sciarrino, por lo más puramente textural de dichas unidades sonoras. Es por ello que, aunque el discurso no sea aquí estrictamente político, la configuración de sus elementos musicales habilita lecturas sobre la atomización y la desintegración social, con unos corolarios que, como en las partituras precedentes, no son en absoluto optimistas, explicitando un discurso generacional muy marcado por el actual estado de paralización y desesperanza en el que parece sumido este mundo que padecemos en 2018...

...paralizar, también se paralizó *wood table stainless steel* durante varios segundos, dando forma musical a esa separación/compartimentación de espacios y materiales que sugiere el título del quinteto. De tan denso silencio emergió un cuarteto instrumental transmutado en sus planteamientos rítmicos: transición liderada por Diego Ventoso desde un hi-hat activado con pedal y baquetas cuyos patrones extendió el percusionista gallego al resto del ensemble, cual si lanzara ondas polirrítmicas que adquirirían perfiles propios en la naturaleza tímbrica de cada atril. De este modo, Idrobo nos propone una nueva vertiente en la naturaleza de la desintegración sonora, otros procesos y vías; así como nuevas texturas musicales para transubstanciar la materialidad escultórica de *The Roots of the World*. En esta segunda parte, nos encontramos -como en *Lxs Anarquistas*- con asomos melódicos ligeramente entreverados en el saxofón del siempre firme y técnicamente impecable Pablo Coello: verdadero 'concertino' de Vertixe (si de símil clásico tiramos). Cumpliendo los pronósticos expresados por Leonardo Idrobo en la presentación de su obra, la electrónica acabó acallando al cuarteto instrumental, restando de su paisaje acústico tan solo una percusión en la que Ventoso apenas roza con sus baquetas los címbalos, esfumando así un gran concierto en el que se ha mantenido el alto nivel artístico-musical con el que arrancó *Correspondencias sonoras* el pasado mes de mayo, y que nos deja para el recuerdo, de forma muy especial, el estreno de *passato. presente. futurismo*: partitura que esperamos escuchar de nuevo y que, desde ya, se suma al mapa de la mejor música gallega actual.