

Jalones de un nuevo repertorio

PACO YÁÑEZ

Concluyó el Festival de Música Contemporánea RESIS su cuarta edición el fin de semana del 5 y 6 de junio, con sendos conciertos que volvieron a evidenciar su doble línea de programación este año: por un lado, el domingo 6 de junio, con una nueva entrega del *Proyecto 2020(21)* de la Orquesta Sinfónica de Galicia; por otro, el que se preveía programa de mayor enjundia y envergadura del festival; al menos, por volumen de plantilla sobre el escenario: la que desplegó Vertixe Sonora bajo la dirección de Nacho de Paz, un binomio que ya había compartido, hace dos años, un proyecto en torno a la música del compositor mexicano Víctor Ibarra que deparó unos excelentes resultados artísticos, tanto en lo que al concierto del [24 de junio del 2019](#) se refiere como en el que fue último y más alquitarado fruto de aquel encuentro: el estupendo compacto que en el sello [NEOS \(12001\)](#) publicaron Vertixe Sonora y Nacho de Paz con la música del propio Ibarra.



Nacho de Paz dirigiendo a Vértixe Sonora
© 2021 by Xurxo Gómez-Chao
A Coruña, sábado, 5 de junio de 2021.
Teatro Colón. Chus Álvarez, presentadora.
Vertixe Sonora. Nacho de Paz, director.
Ramon Lazkano: Erlantz. Iannis Xenakis:
Jalons. Alberto Posadas: Tres pinturas
imaginarias. Hugo Gómez-Chao: AGÓN.
Festival RESIS 2021.

En RESIS 2021, este nuevo encuentro entre Vertixe Sonora y Nacho de Paz se inscribió en un ciclo del festival, *Gran Torso*, que (desde las evocaciones lachenmannianas que nos inspira su título) pone en relación a grandes compositores de la contemporaneidad con algunas de las figuras más destacadas del presente, así como hace dialogar a estos creadores históricos y actuales de prestigio con el estreno de nuevas partituras puestas, así, en perspectiva con respecto a dichos hitos musicales. Tal había sido el caso del primer concierto de *Gran Torso* en RESIS, el [11 de mayo de 2019](#), y tal ha sido el de este tercer encuentro con el ciclo, que ha pivotado en torno a la música de uno de los más grandes compositores del siglo XX, Iannis Xenakis (Brăila, 1922 - París, 2001).

En lo que a la partitura que abría el programa se refiere, *Erlantz* (2015), dichos diálogos históricos se remontan, incluso, más atrás, y no porque a su autor, Ramon Lazkano (Donostia, 1968), le falte experiencia en vivo con la música de Xenakis (pues tres décadas lleva viviendo en París, donde en diversas ocasiones pudo ver al compositor griego en persona), sino porque la figura que pone en perspectiva este estupendo octeto es la de Maurice Ravel, a través de su *Concierto para la mano izquierda en re mayor* (1929-31) — un Ravel que el propio Xenakis reconoció, en diversas ocasiones, que había sido una de las

mayores influencias en su periodo de formación ateniense, junto con Claude Debussy, Béla Bartók, o Ígor Stravinski (además de figuras entonces ya históricas como Claudio Monteverdi, Ludwig van Beethoven, o Johannes Brahms)—.



Ramón Lazcano, Nacho de Paz y Hugo Gómez-Chao en la clausura del festival Resis 2021. © 2021 by Xurxo Gómez-Chao.

Tras haber conocido a Ramon Lazkano —con quien nunca había coincidido previamente—, creo que se puede comprender mucho mejor su acercamiento a la figura de Ravel, si pensamos en la sabiduría, la poética y la refinada sensibilidad que el compositor donostiarra destila en cada una de sus palabras. Es desde esa profunda empatía desde donde Lazkano se acerca a los últimos años de Maurice Ravel, compositor de origen vasco, como el propio Lazkano, cuyo final tanto lo ha impactado a nivel humano. Como la comunicación de Maurice Ravel en sus últimos y trágicos años de vida, en *Erlantz* se produce, asimismo, un discurso quebrado, roto, dolorosamente fragmentado como producto de una memoria que parece haber perdido los puentes que le

permitían trazar un discurso coherente y unitario hacia el exterior (pues en *Erlantz* proliferan los apuntes de cohesión interna, de férrea referencia al original).

Es, así, como hemos escuchado, a través de *Erlantz* (vocablo vasco traducible como «fulgor»), los ecos, deconstruidos y episódicos, del *Concierto para la mano izquierda* de Maurice Ravel; en especial, sus magníficos primeros compases, con su rotunda y grave densidad orquestal en progresivo crecimiento; en *Erlantz*, convertidos en toda una red rítmica y tímbrica que convocará en nuestra memoria al propio concierto raveliano y, a través del mismo, otra tragedia histórico-musical: la del destinatario de dicha partitura, el pianista austriaco Paul Wittgenstein, por lo que los guiños solidarios de Ramon Lazkano se amplían, en un compositor cuya humanidad y conciencia social quedó de manifiesto en su aportación al artículo [Repensar la composición, en tiempos de coronavirus](#), publicado en **Mundoclasico.com** el pasado mes de enero.

Desde un punto de vista más técnico, me ha recordado *Erlantz* a los métodos de composición de un buen amigo de Ramon Lazkano, así como una importante influencia estética y artística para el compositor vasco: Gérard Pesson. Como en acercamientos análogos de Pesson a la historia, el discurso original, la *scriptio inferior* de este palimpsesto musical, recoge los materiales rítmicos y armónicos del *Concierto para la mano izquierda*, si bien Lazkano, como ese discurso quebrado del propio Ravel, los reconstruye de forma renovada, pero manteniendo un pulso reconocible que nos hará dialogar con dicha partitura a través de toda una reconfiguración estructural, rítmica y tímbrica de la obra. Ello abre, asimismo, otra vía de diálogo histórico, pues, como sucede en tantas partituras de Helmut Lachenmann y Gérard Pesson, así como en [Ombra di suono nella memoria](#) (2007), cuarteto de Voro García también escuchado en RESIS 2021, aparece en *Erlantz* una actualización de la técnica del hoquetus medieval, lo que confiere dispersión al trazo musical en la memoria (el raveliano), al tiempo que una reconstrucción del mismo tan bella como personal.

Aunque el piano del siempre excelente David Durán tiene un peso fundamental a la hora de

concierto dichas evocaciones (ya no sólo en lo que a tímbrica del propio instrumento protagonista se refiere, sino en los pulsos rítmicos de la orquesta, que concentra y remeda), existe toda una red instrumental que incide, una y otra vez, en el color y en la abigarrada densidad del arranque del concierto, si bien en A Coruña Vertixe Sonora ha interpretado una versión que difiere del original estrenado en Madrid por Musikfabrik en junio de 2015 (bajo la dirección de Peter Rundel), por cuanto el ensemble alemán utilizaba en el estreno algunos de los (muy particulares) instrumentos con los que llevan a cabo sus indagaciones acústicas (algunos de los cuales, como el [contraforte](#) —presente en la plantilla original de *Erlantz*— ya ha visitado nuestro diario por medio de la reciente [Tag ohne Nacht](#) (2020), de Georges Aperghis).

Si bien Vertixe no ha utilizado en RESIS dichos instrumentos, sino la plantilla que Ramon Lazkano presenta como alternativa para un ensemble convencional, sí han proliferado esta tarde en el conjunto gallego instrumentos de registro grave, como el contrafagot, el clarinete bajo, la flauta baja, el trombón o la trompa; estos últimos, activados en diversos compases con técnicas extendidas en línea con la *musique concrète instrumentale* (de la que tan deudor es el propio Pesson) para crear sonoridades en muchos momentos antitéticos con respecto a su grave timbre, como los roces de arco contra sus campanas, de los que han fluido unas resonancias agudas de gran belleza que se unen a las muchas sutilezas extendidas que proliferan en el ensemble, como la ronca fricción de arco contra el cordal en violonchelo y contrabajo, o los pasajes de aire sin tono en las maderas. Toda esa sutilísima red acústica va hilvanando otras capas, las sucesivas escrituras que enrarecen la raveliana *scriptio inferior*, complejizando nuestro acceso al jardín de la memoria; aquí, tan desdibujada y fragmentada, a pesar de que en los compases finales (especialmente, por medio de las maderas graves) reaparezcan esos ecos del comienzo del concierto, trazando circularidades, jaulas de una memoria presa en sí misma, que es incapaz de alcanzar la apoteosis final del concierto y su poderosa afirmación conclusiva.

Una partitura tan sutil, bella y delicada como la de Ramon Lazkano exigía un trabajo interpretativo análogo, y creo que Vertixe Sonora y Nacho de Paz han dado buena cuenta de ello, beneficiándose, además, de la cercanía de muchas de estas técnicas extendidas con las que más frecuentemente despliega un ensemble que, como el gallego, es principal referencia en dicho terreno en la escena musical española. Unión de poderosas evocaciones rítmicas, rotundidad en los graves y refinamiento en las capas extendidas más poéticas, la versión conducida por Nacho de Paz creo que nos ha convencido a todos, incluido al propio Lazkano, que se manifestaba, tras el concierto, muy satisfecho con la interpretación de su obra.

Aunque este mismo año hemos tenido en A Coruña una estupenda demostración del dominio que, individualmente, tienen de las partituras de Iannis Xenakis algunos de los músicos de Vertixe —tal fue el caso del violonchelista alemán [Thomas Piel](#) defendiendo *Nomos Alpha* (1966) y *Kottos* (1977) el pasado 6 de marzo en el ciclo A_NEXOS—, en conjunto no es el gallego un ensemble que haya puesto sobre sus atriles las piezas para grupo instrumental del compositor griego: una más de las muchas ausencias de grandes nombres de la música contemporánea que reiteradamente hemos venido echando de menos durante los diez primeros años de existencia que en 2021 cumple Vertixe Sonora. Afortunadamente, la dirección artística de RESIS ha conseguido que Vertixe se adentrase

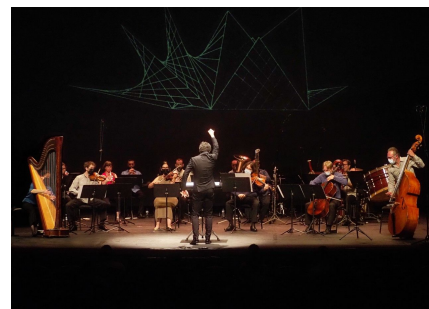
en partituras de este grado de enjundia, que tanto aportan al desarrollo y a la musicalidad de un ensemble de música actual.

Tal es el caso de *Jalons* (1986), una pieza que ha exigido a los músicos de Vertixe un arduo trabajo de ensayos para dar con la idea rítmica y estilística que Nacho de Paz tiene de esta partitura, en línea con una recuperación de las improntas arcaicas y ceremoniales que a esta pieza llegan (como a tantas otras de Xenakis) desde la antigua Grecia. Nacho de Paz aquilata una amplia experiencia como director xenakiano, ya no sólo por haber sido el asistente de Arturo Tamayo en la referencial grabación de las obras orquestales del compositor griego para el sello Timpani (5C1177), sino por las muchas ocasiones en las que el ovetense ha dirigido música de Xenakis en conciertos de cámara, como era el caso esta tarde.

Ello no quiere decir, ni mucho menos, que la complejidad rítmica y textural se reduzca en esta partitura para quince instrumentistas, cuyos planteamientos dan cuenta de muchos de los procedimientos que, a gran escala, escuchamos en el Xenakis orquestal: algo en lo que Nacho de Paz ha incidido una y otra vez, y que resulta evidente que conforma la base de sus ensayos con Vertixe, articulados desde los pulsos rítmicos que caracterizan a las seis secciones en las que, ininterrumpidamente, *Jalons* se encadena.

Esta coordinación rítmica de base, que exige a un conjunto como Vertixe un trabajo a gran escala poco habitual en la agrupación gallega, se ve complementado con un tratamiento tímbrico de los diferentes instrumentos aquí reunidos que confieren al ensemble una proyección cuasi orquestal, en la que únicamente echamos en falta a la percusión: familia instrumental, paradójicamente, tan importante en el pensamiento musical de Xenakis, y que, sin embargo, podríamos decir que es remedada en el propio ensemble por medio de una articulación muy acerada y en *staccato*, en la que Nacho de Paz ha incidido para remarcar el carácter rítmico de la obra, sus constantes impulsos de crecimiento y desarrollo en esos seis jalones que conforman sus estructuras rítmicas. Además de esta trabajada cuestión métrica, Nacho de Paz no ha dejado de mostrar con Vertixe la estructuración armónica tan típica Xenakis, basada en una escala descendente de dos octavas que dialoga directamente con la música de la antigua Grecia. En diversos momentos de la interpretación de *Jalons* en RESIS esta concepción armónica ha resultado de una transparencia poco habitual; destacadamente, en el arpa de la siempre estupenda Bleuenn Le Friec, cuyos pasajes más protagónicos han afianzado, de forma muy bella, esa armonía que se abisma a las profundidades, siempre con gran musicalidad y sentido del ritmo (descenso a lo oscuro que se completaría en la última partitura del programa, alcanzando la nada).

Es algo en lo que ha incidido, asimismo, el quinteto de cuerda que hoy articulaba a Vertixe (¡qué necesaria, esta sección, dentro de un ensemble de música contemporánea que se precie!); un quinteto al que se ha incorporado, en este concierto, a un viola de gran calidad, como Alfonso Noriega. Las sucesivas oleadas del quinteto han dialogado, con su ataque tan seco y preciso, muy rítmico y sin rastros de *vibrato* ni de tradición romántica, con los tsunamis de vientos y metales, para alcanzar algunos de esos momentos más abigarrados y



Momento de la interpretación de «Jalons» de Xenakis en el Festival Resis 2021. © 2021 by Xurxo Gómez-Chao.

masivos en *Jalons*: pasajes que, bajo la dirección de Nacho de Paz, han sonado cual festín arcaico en el que destacaran, sobre una muchedumbre caótica en un festín báquico, esas fanfarrias de sonoridad ancestral. Son ecos arcaicos que se unen, como es habitual en Xenakis, a una escritura de un enorme refinamiento y modernidad, en la que proliferan sutiles polifonías y oscilaciones microtonales, además de los tan característicos *glissandi* del genio griego, sus fundidos y *décalages* rítmicos, y una atomización del ensemble que lo lleva a resplandecer cual orquesta en miniatura. En todo ello han estado muy acertados Vertixe Sonora y Nacho de Paz, que nos han ofrecido una versión muy notable de uno de esos clásicos contemporáneos que tanto precisamos sobre nuestros escenarios para que el público conozca, de primera mano, piezas que es incomprendible que hayan de esperar décadas —como la propia *Jalons*— para ser estrenadas en España y afianzarse dentro del repertorio. Feliz iniciativa, por tanto, de la dirección artística de RESIS, que esperamos preludie más encuentros en sucesivas ediciones del festival con partituras de tal enjundia.

De los tres compositores españoles que, junto con el propio Xenakis, integraban este programa, quizás sea Alberto Posadas (Valladolid, 1967) quien tenga un vínculo más directo con el compositor griego, por medio quien fue uno de sus principales maestros, Francisco Guerrero. La partitura de Posadas escuchada esta tarde en el Teatro Colón, sus *Tres pinturas imaginarias* (2014), evidencia rastros de esa impronta xenakiana; destacadamente, en el apartado rítmico, si bien sus tres movimientos nos muestran a las claras la tan personal voz de quien es, en la actualidad, uno de los compositores europeos más importantes del siglo XXI, algo de lo cual este tríptico pictórico-musical es un estupendo ejemplo, además de una buena demostración de cómo los diálogos interdisciplinarios fertilizan la creatividad del propio Posadas, como también lo hacen los modelos matemáticos y científicos que aplica a sus procesos compositivos: otra influencia indudablemente xenakiana en el creador pucelano.

De nuevo, Nacho de Paz aquilata una importante experiencia en la música de Posadas, de la cual el mejor ejemplo es el compacto que el director asturiano grabó con el Klangforum Wien para el sello [NEOS \(11715\)](#), un disco ya reseñado en nuestro diario y en el que también se incluían estas *Tres pinturas imaginarias*. No ha poseído la lectura de Vertixe la tan compacta presencia y perfección que en disco alcanzó el Klangforum en su registro de 2015 para NEOS, pero diría que su versión fue más disfrutable que la más plana que del Ensemble Court-Circuit podemos escuchar en [YouTube](#): la del estreno de estas *Tres pinturas*, el 20 de junio de 2015, en París. La del Klangforum es una versión más detallada, como corresponde a un ensemble de mayor categoría, además de que en aquel conjunto la personalidad interpretativa de los músicos resulta más cohesionada. En el caso de Vertixe, la muy diversa conformación del ensemble en función de cada proyecto hace que se difumine esa coherencia, algo que se percibe en estas *Tres pinturas imaginarias*, destacadamente, si escuchamos a Roberto Alonso, en el violín, y a Alfonso Noriega, en la viola; el primero, con una sonoridad más aristada y rugosa; el segundo, con un sonido más cercano, precisamente, al del Klangforum (lo cual no quiere decir, en absoluto, que ambas no sean formas más que lícitas para acercarse a esta partitura, además de disfrutables, pues ¿acaso no gozamos al más alto nivel, con sus diferentes estilos, de cuartetos tan dispares entre sí como el Arditti y el Diotima?). Análoga situación diría que se vivió entre el saxofón del siempre rotundo Pablo Coello y el clarinete bajo del portugués Hugo Queirós, con un sonido más de ensemble europeo, como el de Alfonso Noriega.

Mientras, músicos como el fagotista Jesús Coello (muy sólido, y destacado por Nacho de Paz al final de esta lectura) o Thomas Piel y Carlos Méndez, en las cuerdas graves de Vertixe, demuestran ser instrumentistas que empastan y unifican al ensemble, aportando una gran seriedad y sentido de conjunto, frente a las antes citadas personalidades más individualizadas. En todo caso, Nacho de Paz ha concebido, como en el compacto del sello NEOS, estas *Tres pinturas imaginarias* como un gran *crescendo* con estaciones y matices propios en cada pieza. Al no mediar una toma en estudio como la discográfica, la audición de las resonancias del primer movimiento no es tan en primer plano como en el disco; máxime, en un Teatro Colón que amortigua los agudos: región en la que se dirimen parte de los esfumados en violín y viola, con sus elementos resonantes para filtrar los tonos primordiales de esta pieza y alcanzar regiones que convocan los ecos de la pintura de Leonardo da Vinci que sirve de inspiración al primer movimiento, *Sfumato*.

Como apunté en su día, al reseñar el compacto de Alberto Posadas en NEOS, la segunda pintura imaginaria, *Variaciones perforadas sobre un tema de Mondrian*, es puro dinamismo y huida rítmica en planos adyacentes; cada uno de ellos, con texturas cromáticas más homogéneas y tímbricamente reconocibles que el más velado esfumado previo, si bien algunos pasajes de aire en los vientos, así como ciertos roces de arco en las cuerdas, complejizan esa geometría más lineal típica del pintor holandés, lanzándonos a un color rugoso, sin la límpida uniformidad de sus cuadr(ad)os más planos. Nacho de Paz ha conferido una presencia más compacta y rotunda a este segundo movimiento, conduciendo a Vertixe más a bloque e incidiendo en esas complejidades polirrítmicas que tanto hacen reverberar sobre Posadas la impronta de Xenakis. Por último, la tercera pintura, *Tachisme*, se despega tanto de la contención de la primera como de la más fría rectitud de la segunda, poniéndonos en la senda del gesto pictórico como proceso energético, así como del informalismo (a nivel de materiales), por lo que la composición gana muchos enteros y modernidad. Como en Lucio Fontana, Alberto Burri, Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Wols (cuya pintura es en la que Posadas más directamente se basa) y tantos otros artistas en la órbita del tachismo, los flujos energéticos del ensemble se hacen más texturales, rugosos y no domesticados, algo en lo que Vertixe muestra su buen dominio de estos universos estilísticos, resultando el movimiento más rotundo y satisfactorio de su, de nuevo, muy notable lectura de un compositor cuya música ya habían abordado en [octubre de 2013](#), con una acongojante versión de *Versa est in luctum* (2002). Sin duda, estos encuentros con la música de Alberto Posadas son, además de un enorme disfrute para quienes los escuchamos, toda una oportunidad para que un ensemble crezca de la mano de partituras que exigen indagar en el sonido y en la coordinación como conjunto de cámara: razones más que suficientes para que deseemos reencontrarnos cuanto antes en Galicia con la música del compositor castellano.

Aunque, asimismo, Vertixe Sonora ya había puesto con anterioridad sobre sus atriles la música del compositor gallego Hugo Gómez-Chao (A Coruña, 1995), no es la estética del director artístico de RESIS —tan cercana a la de su maestro, Beat Furrer— la más habitual en los programas de Vertixe. Ello no ha sido un impedimento para que el estreno de *AGÓN* (2021) nos haya deparado una nueva demostración del crecimiento que, como compositor, experimenta Gómez-Chao en cada una de sus nuevas partituras, todas ellas marcadas por una tensión de alto voltaje emocional, articulada por medio de un lenguaje armónico que, sin embargo, sugiere una sonoridad cual si el ensemble desplegase continuamente

técnicas extendidas (que muchas ha habido esta tarde en su obra): tal es el refinado tratamiento de las capas sonoras, de las velocidades y de los resquicios microtonales que el compositor herculino imbrica en esta nueva pieza, de unos siete minutos de duración y de una considerable dificultad técnica: basta comprobar, por ejemplo, su endiablada escritura para piano.

En lo que parece todo un guiño a la gran figura del repertorio contemporáneo sobre el que orbitaba este programa, Iannis Xenakis, Hugo Gómez-Chao ha viajado al mundo de la Grecia clásica para rescatar la palabra que da título a su partitura, *ἀγών*, un término que en griego antiguo significa contienda o pesadilla. Ese conflicto que el *AGÓN* de Hugo Gómez-Chao pone sobre los atriles es un choque entre materiales que espolean la pieza en sus tres secciones claramente diferenciadas, marcadas por una velocidad que alterna, entre dos movimientos rápidos, un pasaje lento, suspendido. Dicha estructura tripartita nos remite, inmediatamente, a la tradición, tan bien comprendida por un compositor que en diversas ocasiones ha declarado que el gran trío de la escuela clásica, Joseph Haydn, Wolfgang Amadè Mozart y Ludwig van Beethoven, es una de sus principales fuentes de inspiración. Pero en *AGÓN* ese rastro estilístico evoluciona y amplía la extensión de su rizoma, dentro de un ámbito germánico tan próximo a Gómez-Chao (pues es su sustrato musical de más inmediata referencia), para alcanzar el final del siglo XIX y, en él, la música de Richard Wagner: compositor que Hugo Gómez-Chao lleva tiempo estudiando, buscando fórmulas que, desde un lenguaje contemporáneo, consigan remedar esa subyugante síntesis de direccionalidad en perpetuo movimiento y extatismo que se respira en obras como *Tristan und Isolde* (1855-65) o en los maravillosos pasajes en pedal orquestal del anillo wagneriano; en especial, el subyugante comienzo de *Das Rheingold* (1852-54).

Como en las partituras de Hugo Gómez-Chao que hemos venido conociendo en sus respectivos estrenos a lo largo de estos últimos años, desde [...sino con la presencia y la figura](#) (2019) hasta [recitativo y aria](#) (2021), pasando por [chanson de la plus haute tour](#) (2018, rev. 2019), *AGÓN* se convierte en un trazo de energía marcado por su poderosa direccionalidad: una de las señas de identidad por antonomasia del joven compositor coruñés. Gómez-Chao entra en dichos flujos energéticos y los analiza cual si emplazase un microscopio musical sobre estos, con el fin de evidenciar y descubrirnos sus fricciones y partículas internas, la energía y los fotones que conforman su luminosidad: pues así han brillado los compases en los que estos flujos con más aceleración y rangos dinámicos se han elevado. En ese sentido más direccional (y en lo que a la macroforma se refiere), es evidente que nos encontramos con el Gómez-Chao que, en una línea estética marcada por Beat Furrer, ya habíamos disfrutado en algunas de las piezas antes mencionadas, haciendo bueno aquello de que un artista quizás no haga más que trabajar una misma obra a lo largo de toda su vida, que nos va entregando por medio de distintos capítulos o vueltas de tuerca sobre sus más íntimas obsesiones. Sin embargo, *AGÓN* pone algo nuevo sobre la mesa: una rugosidad aportada por unas técnicas extendidas de raigambre lachenmanniana que ya estaban presentes en el *Streichquartett 1* (2020) del propio Hugo Gómez-Chao, partitura estrenada en Graz por el Arditti Quartet el pasado 8 de octubre, lo que confiere a *AGÓN* más heterogeneidad a nivel estilístico y una síntesis técnica que es una de las señas de identidad en la música culta de nuestro tiempo (pensemos en lo realizado a lo largo de los últimos años por el propio Lachenmann o por algunos de los miembros de la música saturada francesa, como Franck Bedrossian o Raphaël Cendo, quien recientemente

reflexionaba sobre esta reinención de la armonía desde el ruido en una muy interesante [entrevista](#) con Ismael G. Cabral para la revista musical *elcompositorhabla.com*).

Por tanto, una construcción de síntesis entre técnicas extendidas y lenguaje armónico (con gran importancia, como siempre en Gómez-Chao, de lo microtonal) a la que se van asomando, progresivamente, nuevas influencias en el proceso de conformar esa voz propia como compositor; influencias que vienen del ya citado Lachenmann, como de Giacinto Scelsi y Georg Friedrich Haas, en lo microtonal, o del propio Alberto Posadas y de Beat Furrer en cuanto a hibridación de ambos universos. De este modo, incluso las acciones de corte más ruidista en el ensemble pueden ser percibidas como partículas de ese gran trazo sonoro, y resonar en el conjunto como una referencia armónica, lo cual afianza esa actualización de la tradición a la que Gómez-Chao se ha referido en diversas ocasiones como una de sus metas como creador (objetivo que, sin duda, en *AGÓN* ha alcanzado).

Ese compendio de influencias, y su concreción en las direccionalidades energéticas antes mencionadas, puede conducir al oyente a cierta desorientación en lo que a la resolución de las mismas se refiere, si se escucha *AGÓN* desde categorías tradicionales de exposición, desarrollo y síntesis al uso: esquema que Gómez-Chao dinamita con un final anti-catártico, en el que se elude muy premeditadamente lo rimbombante, lo asertivo o una acentuación romántica, algo que puede producir en algunos oyentes la sensación de que la obra 'termina sin terminar'. La conducción de esas corrientes de energía musical es aquí llevada, tras sus fases más rápidas y la más serena central —en una combinación de estados de la materia a través de la velocidad que nos recuerda al Lachenmann de *Gran Torso* (1971/76/88) o de *Reigen seliger Geister* (1988-89)— hacia un final en el que esas direccionalidades se pierden en la nada, sin contemplaciones, con una brusquedad que me recuerda a la literatura de un escritor tan querido y que tanto ha influido a Hugo Gómez-Chao como Pierre Michon: autor capaz de exponer un negro lirismo disuelto de forma inmisericorde en el más vacío silencio. Algo de ello hay en *AGÓN*, de forma que esa direccionalidad del odio (que no del discurso) acumulada en las tensiones previas de la partitura no alcanza a llegar a ningún lado; o, como lo expresa el propio Hugo Gómez-Chao: «Es como una flecha que nunca llega a la diana: tiene impulso y dirección hacia la nada». Diría que, tras conocer las palabras del compositor herculino, dos poetas del silencio, como José Ángel Valente y Michelangelo Antonioni, también reverberan entre las influencias de esta partitura (pues me consta que ambos creadores pueblan las referencias artísticas más queridas por Hugo Gómez-Chao). Dos autores a los que les sumaría a Morton Feldman, en el sentido de que, como en las partituras tardías del neoyorquino, en *AGÓN* también entramos y salimos de ella cual si el tiempo de la propia obra fuese ajeno a nuestra escucha, suspendido en otra naturaleza. Si pensamos que esa direccionalidad intemporal de las disputas dialécticas es, aquí, un agónico precipitarse hacia la nada, sin resolución ni puntos de encuentro, la propia etimología del término *ἀγών* nos abocaría a su segunda acepción: la de la pesadilla. Quizás los tiempos sean propicios para estas relecturas, en momentos de tan fútiles desencuentros, de tanto ruido y tanta furia como estos.

Con tan buenos mimbres musicales, y con un estudio detallado de la partitura por parte de Nacho de Paz —realizado mano a mano con el propio Hugo Gómez-Chao—, no es de extrañar que Vertixe nos haya ofrecido una excelente versión de la que, sin duda, es a día de hoy la pieza más madura y lograda del compositor herculino. Así pareció entenderlo, al

menos, un público que desde hace cuatro años ha podido seguir en vivo la evolución del director artístico de RESIS, cuyo último fruto han aplaudido con una gran ovación en un teatro prácticamente al completo en el total de su aforo disponible en estos tiempos de coronavirus (incluyendo entre dicho público a una importante cantidad de músicos y compositores venidos no sólo de otras localidades gallegas, sino desde distintos puntos de España —cosa tan rara en los conciertos de música actual en Galicia, lo que nos sugiere que el público necesita esas grandes obras a la hora de desplazarse entre ciudades para asistir a un concierto—). Es algo que nos debe congratular, pues, incluso con tales limitaciones motivadas por la pandemia, la asistencia el 5 de junio estuvo muy por encima de lo habitual en este tipo de conciertos; algo que nos retrotrae a la segunda edición de RESIS, en 2019 (la última antes de la pandemia), en la que la asistencia de público fue la más alta que uno recuerde en un festival de música contemporánea en Galicia (así como nos hace pensar en la necesidad de un cambio en la dirección artística de Vertixe Sonora de cara a posibilitar el encuentro del ensemble gallego con un gran repertorio contemporáneo que los acercaría mucho más a la ciudadanía y que llevaría a cabo una importante labor de difusión de dichos repertorios: puerta de acceso y sustrato artístico de esos estrenos que conforman su medio habitual).

Todo ello nos hace esperar con expectación e impaciencia la que será quinta edición de RESIS, ya en un 2022 que deseamos postpandémico: una edición de la que recientemente Hugo Gómez-Chao —en entrevista para el diario [La Opinión](#)— adelantaba que contará con intérpretes de renombre internacional, algo tan importante para lograr cotas aún más altas de excelencia musical; máxime, en un repertorio en el que habitualmente carecemos en Galicia de contraste para nuestros grupos de música actual, pues hace años que no visita nuestra comunidad ningún ensemble europeo de referencia. En la misma línea, se refería Gómez-Chao a la llegada a Coruña de compositores europeos de primer nivel para presentar sus respectivos estrenos: otro aspecto tan importante para dar fuste y prestigio a las programaciones, así como para que el público, por medio de la presencia de estos referentes internacionales, tome conciencia del calibre que el festival herculino va adquiriendo.

Son vías de crecimiento que se suman a otras medidas necesarias para fidelizar a ese público que RESIS ya tiene en su festival de primavera, pero que, de conseguir plantear un programa anual de música contemporánea, ayudarían sobremanera a establecer ese marco en el que la presencia de las grandes partituras de las últimas décadas no sea sólo flor de un mes. El continuo que establecen el ciclo A_NEXOS y el propio festival RESIS es, sin duda, una oportunidad realmente interesante en A Coruña, por cuanto conjuntamente ambos cubren desde el otoño hasta la primavera. Sería muy interesante, asimismo, que la Orquesta Sinfónica de Galicia siguiese, como en esta edición de RESIS, involucrada en tal proyecto, pues se erige como un factor crucial para lograr dicha continuidad anual (aumentando, paralelamente, su trascendencia social), algo a lo que se suma el que en 2021 sus agrupaciones nos hayan ofrecido algunos programas muy atractivos, como los del [Grupo Instrumental Siglo XX](#) o el del [Zoar Ensemble](#) (aunque, sin duda, otros hubiesen podido ser diseñados de forma más acorde a una programación de música contemporánea). Asimismo, la propia OSG debería formar parte de RESIS con su plantilla orquestal al completo, pues, si hasta el año 2015 participó en las Xornadas de Música Contemporánea de Santiago de Compostela, ¿cómo no habría de participar en el que es principal festival de música

contemporánea de su ciudad?

Como sucede con la Orquesta Sinfónica de Galicia, RESIS está llamado, igualmente, a colaborar en el futuro con otros festivales de la propia ciudad herculina; en especial, si pensamos en la voluntad interdisciplinaria que el equipo de RESIS ha expresado desde su primera edición: algo que se manifiesta en la selección de los espacios escénicos o en sus numerosas colaboraciones con artistas plásticos, que han deparado en este festival instalaciones y escenografías tan sugerentes como la que Iria do Castelo nos ofreció el pasado 29 de mayo en el concierto del [Cuarteto Matrice](#). Entre esas colaboraciones entre festivales dentro de la ciudad, sin duda la Muestra Internacional de Cine Periférico (S8) podría establecer un muy bello diálogo con RESIS, como ya lo había establecido en su día con la [OSG](#), dada la gran cantidad de bandas sonoras que en los últimos años se han escrito para cine antiguo, desde las de José María Sánchez-Verdú a las de Philip Glass, pasando por las de Misato Mochizuki, Martín Matalón, Ivan Fedele, o tantos otros...

...son vías, todas ellas, para que en el futuro RESIS se consolide y nos siga ofreciendo tardes tan completas y musicales como la de un sábado 5 de junio que, desde este coronavírico 2021, quedará ya en nuestro recuerdo con sus cuatro jalones de lo que, progresivamente, se ha de ir construyendo como un nuevo repertorio.