

## Rutas y precipicios

PACO YÁÑEZ

Fiel a su cita anual, el Festival de Creación Musical Contemporánea Vertixe Sonora vuelve a dominar el otoño gallego en lo que a arte sonoro de nuestro tiempo se refiere, alcanzando en 2020 una octava edición condicionada, como los demás eventos culturales a los que estamos asistiendo, por la situación de pandemia que padecemos. Como nos recordó el director artístico de Vertixe —el compositor vigués Ramón Souto—, vivimos un momento de crisis no sólo sanitaria, sino sistémica, que nos cuestiona como sociedad y modelo de relación con nuestro medio: una crisis en la que el aislamiento impuesto por el virus hace que vivamos con especial emoción e intensidad un evento musical de esta naturaleza, por la proximidad que allí experimentamos no sólo con la propia música, sino con muchos de aquellos a quienes llevábamos meses sin ver (en persona, pues los conceptos de comunicación, relación y proximidad están en plena redefinición es este siglo XXI tan marcado por lo telemático, «propiciando —como tan lúcidamente expone Antón Patiño en su reciente libro *De dónde vienen las imágenes* (2020)— un contexto alienado en la sociedad de masas. Esa virtual paradoja del *todos-juntos-separados* que ya hace décadas detectaron (en los albores de la industria cultural) Adorno y Horkheimer en su radiografía crítica de la sociedad norteamericana de los años cuarenta»).

Intentado, por tanto, revertir esa cosificación e individualismo exacerbados tan propios de estos momentos de pandemia, Vertixe nos invita a un festival en el que celebrar una nueva proximidad, la capacidad para soñar y la posibilidad de que la creación musical en directo se experimente como una vivencia transcendente y emancipadora no sólo por la especial calidad de un sonido jamás experimentable, así, en nuestros equipos de música, sino por la sensación de comunión social y artística que el contacto directo con la materia acústica nos proporciona. Es una invitación que se extenderá a lo largo de tres intensas semanas de actividades, programadas en Tui, Redondela, Mos y Vigo, y entre las que se inscriben desde conciertos a conferencias y mesas redondas, incluyendo el estreno del documental *Enrique X. Macías. A lira do deserto* (2020), mediometraje del realizador gallego Manuel del Río cuyo primer visionado tendrá lugar el próximo 6 de noviembre en el Conservatorio Superior de Vigo, en el marco de los tres días dedicados por el Festival Vertixe Sonora a Enrique X. Macías con motivo del primer cuarto de siglo transcurrido desde su muerte.

Pablo Vergara  
© Paco Yáñez,  
2018



**Tui, domingo, 18 de octubre de 2020.**

Iglesia de San Domingos.

Vertixe Sonora.

Pedro Figueiredo,

director. Liao Lin-Ni: Look back on time

with kindly eyes... Pablo Vergara: Como

reverso navegable. Severin Dornier:

Lichtaufzeichnungen No.1. Il-Woong Seo:

Eau. Ocupación: 90%.

El concierto de apertura del VIII Festival Vertixe Sonora tuvo lugar en Tui, el pasado 18 de octubre, enmarcándose, asimismo, en el programa *EN RUTA O teu Xacobeo*: adscripción, en esta ocasión, de lo más propio, si tenemos en cuenta no sólo la perspectiva tan internacional que este concierto nos ofrecía (típica, por otra parte, en los carteles de Vertixe), sino por el hecho de que el ensemble gallego fue dirigido esta tarde por el director portugués Pedro Figueiredo, reforzando la vocación transfronteriza que hoy en día tiene la localidad donde se celebró el concierto (presencia de directores lusos al frente Vertixe que abre y cierra este festival, pues si con Pedro Figueiredo comenzaba el 18 de octubre, con Pedro Amaral se clausurará el 8 de noviembre; entonces, con partituras de Enrique X. Macías sobre los atriles: un Macías al que también conoció Pedro Figueiredo, director que expresaba el fin de semana del concierto su extrañeza —por tantos compartida— de que la música del compositor vigués no tenga una mayor presencia en Galicia)...

...y, la verdad, es que hoy la hubiésemos agradecido, dado que el programa que escuchamos en Tui resultó de lo más irregular, perdiéndose una gran oportunidad para incluir partituras de mayor nivel artístico, pues las dos que cerraron el concierto me han parecido, directamente, para el olvido: parte de los riesgos que Vertixe Sonora corre con una programación —única en España y con pocos parangones en Europa (este festival incluye, por tomar el ejemplo más cercano, hasta once estrenos mundiales)— en la que la mayor parte de sus conciertos se componen de encargos o de partituras previamente estrenadas por Vertixe, con un escasísimo margen de presencia para los compositores y las piezas más importantes de nuestro tiempo (que tanto seguimos echando en falta en Galicia y que tanto ayudarían a que el público gallego conectase, por medio de los Lachenmann, Sciarrino, Haas, Czernowin, Ferneyhough, Bedrossian, Saunders, Furrer, Cendo, etc., a estos jóvenes compositores con la tradición histórica de la que provienen, algo que permitiría identificar los rizomas estilísticos o el propio desarrollo de las técnicas instrumentales, por tomar dos aspectos con manifiestos agujeros negros en cuanto a programación en nuestro territorio).

Así pues, en pleno Camino de Santiago portugués, la primera partitura del concierto vino de la mano de una compositora cuyo país natal, Taiwán, fue nombrado como Formosa, precisamente, por los navegantes y misioneros lusos que se convirtieron en los primeros europeos en pisar la isla, en el año 1582, derivándose de aquel encuentro las descripciones más antiguas que de Taiwán conservamos en un idioma europeo (el portugués). Como en aquel relato del jesuita Francisco Pirez, la fascinación por el exotismo y la otredad marcan la obra de la compositora y musicóloga taiwanesa Liao Lin-Ni (Taipéi, 1977), de quien esta tarde escuchamos su sexteto para flauta, violín, viola, violonchelo, clarinete bajo y percusión *Look back on time with kindly eyes...* (2016), una partitura que muestra la fuerte impronta de las estéticas del IRCAM en una compositora residente en Francia que en *Look back on time with kindly eyes...* se adentra, asimismo, en la poesía de la estadounidense Emily Dickinson: una de las escritoras que, en este comienzo del siglo XXI, más ha motivado a los compositores del presente (pensemos en un ciclo paradigmático al respecto, como el excelente *Epigram* (2010-18), del francés Franck Bedrossian).

Estrenada en Múnich el 17 de noviembre de 2016, *Look back on time with kindly eyes...* es, según nos cuentan las notas al programa, una pieza en la que Liao Lin-Ni «traduce, transcribe y transmite poemas, pinturas y fenómenos de la naturaleza a través de su

música»: una creación marcada por la sinestesia y por la fusión de colores, sonidos y palabras (aunque la partitura no incluya la narración en vivo de los poemas). Los fragmentos manuscritos de Emily Dickinson publicados póstumamente en edición facsimilar por la editorial New Directions, bajo la denominación *The Gorgeous Nothings* (2013), sirven a Liao Lin-Ni para adentrarse en un juego de luces y sombras que definen «la profundidad de la ternura humana». Tras la bella lectura efectuada por Blanca Viñas, a modo de prelude, de uno de los poemas de la escritora norteamericana, *Look back on time with kindly eyes...* nos mostró que entre esas luces y esas sombras existe toda una escala de grises que Lin-Ni nos desvela por medio de una escritura con una fuerte impronta espectral que se antoja idónea para calibrar esos matices del alma, las gradaciones del color y del tono, a través de la sinestesia (como un día antes escuchaba en Oporto, precisamente, en la música del también sinestésico [Olivier Messiaen](#), un compositor que se encuentra entre las raíces estilísticas que nutren a la compositora taiwanesa, alumna de un Allain Gaussin que, a su vez, fue alumno del propio Messiaen).

A pesar de la ternura y de la amabilidad a la que nos remite el título de la obra, *Look back on time with kindly eyes...* es una partitura en la que el pasado no deja de reverberar y de asomarse al presente de forma perturbadora, convocando todo un cortejo de sombras acústicas (si el vigués Julián Ríos me permite parafrasear, con licencias musicales, el título de su novela del año 1968) a modo de espectros y fantasmagorías: proliferas figuraciones que en los instrumentos del sexteto se van fugando y metamorfoseando tímbricamente de atril en atril, cambiando la sustancia del recuerdo no sólo según quién lo rememore, sino en función de cada momento y circunstancia del yo. Es, por ello, el continuo rebrotar de motivos, su carácter obsesivo y amenazante, así como la transfiguración de sus texturas, ya en el piano activado en el cordal (o con instrumentos *ad hoc*, como el triángulo), ya en un clarinete bajo de rugosos y perturbadores *flutterzunge* (qué feliz incorporación a Vertixe Sonora, la del valenciano Carlos Gálvez Taroncher): unas metamorfosis que provocan constantes diálogos instrumentales en lo armónico y una superposición de colores que nos hablan de una escritura por parte de Liao Lin-Ni muy cohesionada y estructural, en línea con la escuela francesa en la que se ha injertado a lo largo de los últimos años. No es, por ello, una estética de las más transitadas por Vertixe, si bien en el conjunto gallego ha encontrado esta tarde a unos buenos traductores, sobriamente conducidos por un Pedro Figueiredo que sí conoce más de primera mano unas corrientes que han marcado, sin ir más lejos, a uno de los compositores que este director con mayor ahínco ha trabajado durante su carrera: un Emmanuel Nunes del que en *mundoclasico.com* ya hemos dejado constancia del trabajo de Figueiredo en partituras como *Dawn wo* (1971-72), dirigida por el lisboeta al Remix Ensemble el [19 de enero de 2007](#) (día en el que, precisamente, había [entrevistado al propio Nunes](#) para nuestro diario).

Si en la partitura de Liao Lin-Ni encontramos refinamiento y calidad, qué decir de *Como reverso navegable* (2020), pieza para flauta, violín, saxofón, piano, viola, violonchelo, contrabajo, percusión y guitarra eléctrica de uno de los compositores sudamericanos con los que Vertixe más estrechamente ha colaborado a lo largo de los últimos años, Pablo Vergara (Santiago de Chile, 1980), habiendo programado en sus festivales (o estrenado el propio ensemble) partituras del chileno como *Into Open Noir* (2015-16), *Engraving on Bronze* (2016-17), *Lines for Linda* (2017), o *Vert* (2018), de cuya primera audición les dimos cuenta en *mundoclasico.com* en [octubre de 2018](#).

*Como reverso navegable* parte de un fragmento de *Ein Bericht für eine Akademie* (Informe para una academia, 1917), texto de Franz Kafka que Blanca Viñas nos leyó antes de atacar Vertixe el estreno de la obra; un relato cuya parte recabada por Vergara reza así: «La tempestad, que viniendo de mi pasado soplabá tras de mí, ha ido amainando: hoy es tan solo una corriente de aire que refrigera mis talones. Y el lejano orificio a través del cual ésta me llega, y por el cual llegué yo un día, se ha reducido tanto que —de tener fuerza y voluntad suficientes para volver corriendo hasta él— tendría que despellejarme vivo si quisiera atravesarlo». El soplido de ese viento a modo de pasado al que alude Kafka en su satírico relato (parte de sus muchas invectivas contra el mundo académico y la tradición más cosificante) se asoma al ensemble por medio del hálito de una guitarra eléctrica que acaba adquiriendo un rol muy preponderante en el conjunto instrumental, no diría tanto en un sentido concertante, pero sí de generación de motivos que el ensemble amplía y diversifica, tanto armónica como tímbricamente (una idea, aunque en otras coordenadas estilísticas, que se acerca al trabajo de sombras y fantasmagorías acústicas realizado por Liao Lin-Ni en *Look back on time with kindly eyes...*, siendo ambas partituras las más sólidas del programa).

Los particulares planteamientos armónicos de Pablo Vergara se hicieron explícitos ya en la afinación previa a la interpretación de *Como reverso navegable*, pues la guitarra eléctrica de Rubén Barros referenció la *scordatura* de un cuarteto de violín, viola, violonchelo y contrabajo que han sido los primeros instrumentos en proceder a esa ampliación de los motivos lanzados por la guitarra eléctrica: a impulsar el viento de la historia y su enrarecido mensaje, pues Vergara hace suyo aquí el pensamiento de Franz Kafka e introduce en el hálito del pasado cierto aroma de podredumbre, de progresiva desvirtuación de su impulso armónico original. Esa forma de introducirse en el sonido de un modo tan refinado nos vuelve a recordar a maestros de la contemporaneidad con los que Vergara manifiesta una indudable afinidad (que creo electiva), como Salvatore Sciarrino o —especialmente aquí— Pierluigi Billone, con sus espectros en movimiento por el espacio instrumental: ese sonido-viento-historia metamorfoseado tímbrica y armónicamente a cada atril que conquista, cual el propio tiempo apropiándose (¿avasallando?, ¿desvirtuando?, ¿fertilizando?) las eras históricas que habita.

El crecimiento y la ramificación del impulso germinal lanzado por la guitarra eléctrica en *scordatura*, ya filtrado por el cuarteto de cuerda, alcanza en atriles como los de piano y percusión nuevos estadios en el desarrollo del motivo original, haciendo patente el *progreso* de una historia que es, aquí, cadena trófica, en la que cada atril fagocita, digiere y asimila la materia precedente de un modo personal y resignificado. Es algo evidente tanto en el roce de arco contra las placas del vibráfono como en los densos y sombríos armónicos del piano, en cuyas cavernas y abismos pareciera que el viento de la historia se reintegrara al propio tiempo. Sin embargo, y a pesar de un pensamiento temporal que, por tanto, presenta algo de cíclico, *Como reverso navegable* es una partitura que, en muchos compases, manifiesta una horizontalidad muy sugerente que me ha recordado a un coetáneo del propio Kafka, al último Claude Monet; de forma concreta, sus hermosísimos cuadros de nenúfares pintados en el proteico y florido retiro de Giverny, con sus superficies marcadas por ondas fruto de gotas que ponen en movimiento la epidermis del lienzo, con su paralela gradación de las superficies cromáticas alteradas en el estanque pictórico.

En la partitura de Vergara el entramado armónico del ensemble se convierte, asimismo, en una superficie de naturaleza acuática en la que cada impacto sonoro mueve sus equilibrios, generándose ondas que ponen en relación a los distintos atriles instrumentales alcanzados por sus reverberaciones (en otra muy bella y plástica metáfora de ese viento histórico que procede del relato kafkiano). De este modo, la *scordatura* y sus implicaciones en el enrarecimiento del tejido armónico se amplifican, en un primer momento, por el propio pedal de la guitarra eléctrica; amplificación que el cuarteto filtra, agranda y diversifica no sólo armónicamente, sino a través de la espacialización, potenciando esa tan plástica imagen de la superficie acuática perlada de gotas y ondas: por lo que, más que una situación concertante de guitarra y ensemble, diría que estamos ante todo un concierto de resonancias, en el que la guitarra eléctrica tiene un peso fundamental, pero no menor que las distintas gotas-instrumento que interactúan re-tomando sus impulsos seminales.

Los distintos juegos y ecos de este sutil artefacto de resonancias adquieren en la percusión de Diego Ventoso un carácter más diversificado, al no sólo rozar con arco un plato suspendido, sino golpear con baquetas el tam-tam, lo que confiere mayor contundencia, gravedad a las reverberaciones y perfiles a las estructuras dinámicas de la partitura. Mientras, los pa(i)sajes más entreverados de piano y cuerdas agudizan esa sensación de observar una *nymphéa* monetiana, un estanque marcado por la palpitación y la serenidad, en una propuesta en la que Pablo Vergara se adentra en una contemplación que diría cuasi *zen*. Tan pictórica dinámica de goteos (en *pizzicati*, golpeo de baquetas y *slaps*) y sus sucesivos reflejos a modo de ondas (en arcos, armónicos y pasajes de aire sin tono), alcanza en los compases finales la curiosa situación de que la guitarra ya no esté activa dentro del sonido instrumental; al menos, de forma explícita, por lo que el eco podemos decir que (per)vive en expansión sin la presencia física del elemento germinal que lo había propiciado y puesto en marcha. Como metáfora de la historia y de sus sucesivos desarrollos, creo que Pablo Vergara nos ha regalado (una vez más), una partitura tan a la altura de la enorme excelencia del texto de Kafka como de su gran calidad como compositor.

Hasta aquí, lo mejor del concierto. Qué pena, que Vertixe haya vuelto a desaprovechar la oportunidad que le ofrecía el disponer de una amplia plantilla y de director musical para abordar obras sustantivas del repertorio contemporáneo que asegurasen unos altos niveles de calidad y un mejor conocimiento de esos rizomas históricos que llegan hasta Liao Lin-Ni y Pablo Vergara, habiendo sido un programa mucho más interesante un doble diálogo entre la taiwanesa y Gérard Grisey o Tristan Murail, y entre el chileno y Pierluigi Billone o Salvatore Sciarrino (por poner ejemplos evidentes). Pero, no: Vertixe persiste en eludir como ensemble las grandes partituras ya no sólo de la contemporaneidad, sino de los mejores compositores vivos, uno ya no sabe bien si por empecinamiento de la dirección artística en privarnos de las cumbres musicales de los siglos XX y XXI (las abordables por su plantilla camerística), o por un miedo como ensemble a no estar a la altura de las grandes formaciones de referencia (Ensemble Modern, Klangforum, recherche, intercontemporain, Musikfabrik...). Es éste un temor un tanto absurdo, si pensamos en algunos de los conciertos del ensemble gallego preparados de forma realmente seria, como el que precedió a su registro del compacto de Víctor Ibarra para el sello [NEOS \(12001\)](#). Quizás, de lo que se trate es de seleccionar partituras que desarrollen la musicalidad de Vertixe, impulsándola desde sus raíces históricas en el siglo XX, y de colaborar con batutas que impriman dirección y carácter a una agrupación que está en disposición de codearse con lo más

granado de Europa, si empieza por dar cabida, precisamente, a lo mejor de la composición actual para alquitarar la musicalidad, como intérpretes, que aportan en sus partituras dichos compositores.

Desde luego, como no desarrollará Vertixe su enorme potencial interpretativo es programando obras como las del alemán Severin Dornier (Múnich, 1993), compositor que, a través de su activa participación en el colectivo musical [facere](#), se integra en esa onda de conceptualismo pastiche sobre la que en diversas ocasiones he escrito en [mundoclasico.com](#); especialmente, a raíz de las ocurrencias de uno de sus ideólogos, el también alemán [Johannes Kreidler](#): uno de los compositores más presuntuosos y vacíos del actual panorama centroeuropeo.

Entre las señas de identidad de Johannes Kreidler, como de parte de los compositores adscritos al Nuevo Conceptualismo, está la de rebelarse contra lo más sustantivo de la historia musical reciente, contraponiendo un culto a lo digital y al multimedia que, como vimos en el caso de partituras kreidlerianas de tan baja estofa como el ciclo *Compression Sound Art*, alcanza lo ridículo. En lo que a Severin Dornier se refiere, resulta extraño que un alumno de Beat Furrer —como Dornier lo es actualmente en la Kunstuniversität de Graz— adopte presupuestos musicales tan descontextualizados y banales, carentes de solidez en el lenguaje y de musicalidad; cual si el muniqué quisiese —en el más puro estilo de los nuevos conceptualistas— matar al padre (para demostrar, en el fondo, que sin el impulso y el enraizamiento en la historia, la composición deriva en vacío y bofetadas al aire).

Algo de ello hay en *Lichtaufzeichnungen No.1* (2020), partitura para flauta, saxofón, contrabajo, acordeón, altavoces, espejos y diodos láser que hoy vivía su estreno mundial de la mano de Vertixe Sonora. Planteada como un concierto-instalación, la obra de Severin Dornier parte de un concepto central que —según el compositor alemán— «surge de la percepción de las diferencias en los espectros sonoros de varios instrumentos. Aunque el método de visualización esté compuesto por cuatro diodos láser (amplificación lumínica derivada de la emisión estimulada de radiación), cuatro altavoces y cuatro superficies de proyección, un sistema de espejo traduce las vibraciones de los diafragmas de los altavoces en pequeñas deflexiones de los rayos láser, dando lugar a figuras de luz oscilantes en las superficies de proyección. La composición del espectro de frecuencia que reciben los diafragmas determina la complejidad de la figura resultante. Los cambios en el material sonoro tocados por los instrumentos están determinados por una secuencia creada algorítmicamente de encendido y apagado de los diodos láser»...

...como tantas veces sucede con los compositores del Nuevo Conceptualismo, es más sofisticado y enjundioso el aparato verbal que introduce las composiciones que los resultados musicales finalmente escuchados, que esta tarde dejaron mucho que desear en Tui, con una propuesta monótona y aburrida, sin perfiles, desarrollo, ni excelencia artística alguna. Lo más interesante ha venido, si me apuran, de la rugosa sonoridad de los altavoces cubiertos de plástico; pero lo relacionado con los vínculos entre luz y sonido instrumental ha caído en una falta de concordancia más que evidente, creándose dos grupos dentro del ensemble (flauta y saxofón, por un lado; contrabajo y acordeón, por el otro) que iban a la deriva con respecto a las luces proyectadas sobre dos paneles a ambos lados de la nave de San Domingos. Ese modo de crear una retroalimentación entre objeto artístico y música me

ha recordado a una partitura paradigmática al respecto, como la *Calder Piece* (1966) de Earle Brown, propuesta en la que el miembro de la New York School obtenía muchos más matices, relieves, ritmos e intensidades, y no la sofocante e informe monotonía que hoy hemos padecido; al punto de que el largo silencio en el que acabó la obra (pues ninguno sabíamos si aquello había llegado a su final o no) resultó lo más emocionante de la misma, frente al reiterativo torrente de sonido previo. No creo, incluso, que los músicos de Vertixe ni el propio Severin Dornier —presente en la iglesia tudense— hayan quedado especialmente satisfechos tras una propuesta musical fallida y una interpretación (a pesar de tomar forma en suelo eclesiástico) más bien desangelada.

Por su parte, el compositor surcoreano Il-Woong Seo nos mostró en su partitura para ensemble y electrónica *Eau* (2020) más oficio y dominio de la plantilla instrumental, pero una pobreza en cuanto a musicalidad y excelencia artística más que preocupante; pudiéndose afirmar que la suya es una música de muy poco nivel para un ensemble como Vertixe (en nuevo desierto de programación por parte del conjunto gallego). Sobre su partitura, nos dice Il-Woong Seo que «*Eau* es el término francés para Agua. Pienso que esta palabra puede acoger ajustadamente el proceso de desarrollo orgánico de esta obra y su color clarísimo como un reflejo sobre las aguas y, finalmente, también refleja mi deseo de que su escucha por parte de la audiencia resulte una experiencia refrescante como cuando saciamos nuestra sed con un cuenco repleto de agua limpia, pura y refrescante en el calor del verano» (sic).

Lejos de las refrescantes intenciones explicitadas por Il-Woong Seo, creo que el líquido elemento está más bien pútrido en *Eau*, por tantos clichés agotados como el coreano superpone en otra partitura cansina y tediosa. Resulta curioso que Pedro Figueiredo hubiese tenido que esperar unos segundos antes de atacar el comienzo de la obra, debido a una avioneta que sobrevolaba la iglesia, incorporando un sonido extraño y disruptivo. Lo señalo, porque cuando uno piensa en ingenios voladores asociados a la música contemporánea es casi preceptivo el convocar el recuerdo de un Stockhausen cuya peor versión electroacústica se asomó a los altavoces en la obra de Il-Woong Seo, con un cúmulo de sonidos sintéticos entre el pastiche revenido y lo más puramente hortera. A esa base electrónica tan caduca y demodé va sumando Seo un ensemble repleto de lugares comunes, que conduce a una sonoridad de aliento sinfónico que no hace más que agolpar elementos que, tomados individualmente, carecen de nivel artístico ni de interés, tanto tímbrico como melódico o armónico. Por tanto, con tan deficientes mimbres, difícilmente la construcción de un edificio de mayor envergadura alcanzará atractivo ni consistencia interna, por más que esté cohesionado (en su vacua previsibilidad).

Si el paisaje acústico en Vergara podría ser el de uno de los estanques de Giverny, aquí el de Il-Woong Seo se amplía al tamaño de alguno de los tres mares que rodean la península de Corea, pero la superficie de ese mar, las corrientes que lo transitan y la calidad de su superficie ya no son más que remedos aburridos, con pasajes solistas de lo más naíf y momentos cuya estética musical es digna de un videojuego (por más que ahora hasta las orquestas sinfónicas programen música de tal naturaleza, habitualmente execrable: parte de la deriva populista de tantos auditorios). Otra de las improntas que a *Eau* llegan (multiplicando los ecos acuáticos desde Giverny, vía Claude Debussy) es la del impresionismo, si bien filtrado por su revisión en la música de Tōru Takemitsu, aunque del

maestro japonés Il-Woong Seo sólo tome lo más liviano, para darle algunas vueltas de tuerca que estrangulan el original y rozan aquí el mal gusto.

Me cuesta pensar que los músicos de Vertixe se hayan sentido cómodos ni identificados con una estética como la que han tenido que defender en *Eau*, pero lo cierto es que a ellos también les compete el insuflar calidad artística a unos programas que, como el inaugural de este VIII Festival Vertixe Sonora, tantas veces quedan cojos o demediados. Esperemos que el ejemplo de algunos de los recitales de estos músicos por separado (en los que, en ocasiones, sí aparecen compositores y obras de primer nivel) vaya calando en la programación de un conjunto que necesita imperiosamente encontrarse con las grandes partituras de nuestro tiempo para recorrer más proteicas rutas musicales y evitar tan horriblos precipicios.