

La tensión del verbo que es música

PACO YÁÑEZ

El rotundo éxito cosechado por el Festival de Música Contemporánea Resis en su segunda edición, la que tuvo lugar en A Coruña del 3 de mayo al 1 de junio de 2019, ha llevado a sus promotores, la Asociación Cultural AÏS (obsérvese el homenaje a Iannis Xenakis en el nombre de este colectivo), a extender las citas con la música actual a unos meses de invierno habitualmente tan caducos, por lo que a estas partituras se refiere, en la ciudad herculina. De este modo, el equipo liderado desde la dirección artística por el compositor Hugo Gómez-Chao Porta (A Coruña, 1995) nos propone una serie de encuentros que, bajo la denominación Nexos, pretende ser «un ciclo de diálogos musicales alrededor de las confluencias entre la música y las artes contemporáneas».

El primero de estos encuentros tuvo lugar el sábado 7 de diciembre en la Fundación Luís Seoane: ágora en la que un grupo de poetas y compositores se sentaron con un público que, como el pasado 18 de mayo en el Festival Resis, abarrotaba nuevamente la planta baja del espacio expositivo, con parte del mismo incluso de pie durante la hora y media que duró este evento. Juntos, nos adentramos en *O son e a palabra*, diálogo interdisciplinario inaugural de los cuatro a los que Nexos nos invita este invierno; hoy, con Yolanda Castaño como guía a lo largo de los dos actos en los que se dividió esta velada poético-musical.

Nos introducimos, pues, en un tema tan conocido y estudiado como el de la relación entre la palabra y la música, que se remonta a la génesis misma de ambas artes, pudiendo decir que, en su origen, la poesía era tanto verbo como música, algo que bien comprendieron desde los poetas clásicos hasta los trovadores medievales, para llegar a una contemporaneidad en la que, por remitirnos al ámbito hispanohablante (tirando de aquello de que toda poesía traducida no lo es más que siendo traicionada), escritores como Luis Cernuda, José Ángel Valente o Antonio Gamoneda han hecho buena una tradición del



Hugo Gómez-Chao Porta © 2019 by Xurxo Gómez-Chao
A Coruña, sábado, 7 de diciembre de 2019. Fundación Luís Seoane. Federico Mosquera Martínez: Tiento, lamento y tocata. Xesús Xosé Iglesias González: Antítesis. Hugo Gómez-Chao Porta: chanson de la plus haute tour. Grupo Instrumental Siglo XX. Hugo Gómez-Chao Porta, director. Ocupación: 100%.

verso musical que en España se afianza desde la poesía mística, con San Juan de la Cruz a su más perfecta cabeza, hasta su fulgor en el Siglo de Oro, con los Góngora, Quevedo, Lope, Garcilaso, Gracián, Miguel de Molinos, Fray Luis de León y un tan largo como proteico etcétera.

Cierto, también, que si nos remitiésemos a la mirada desde la música hacia la poesía, esta reseña no conocería fin, tan sólo con nombrar a aquellos que, como Monteverdi, Schubert, Mahler, Debussy, Schönberg, Zender y tantos otros, alquitararon con música el verso para llegar a sus más destiladas esencias. En todo caso, no hubiesen estado de más algunas referencias históricas (y actuales) a estos fértiles vínculos poético-musicales en la presentación de Yolanda Castaño, que tras llamar a una serie de lugares comunes, como el atender a otras disciplinas creativas para eludir el torremarfilismo y descubrir nuevas perspectivas en el arte, se lanzó a un ejercicio enciclopédico (googlepédico o wikipédico, habría que decir hoy) un tanto fuera de lugar, glosando durante interminables minutos la biografía (estudios, méritos, encargos, publicaciones, estrenos y blablablá) de cada uno de los poetas, compositores e intérpretes reunidos, por lo que el paso al coloquio se hizo más que apremiante (cuestión que se habría remediado con el simple hecho de que Castaño hubiese leído algunos de los muchos poemas en los que la escritora compostelana demuestra que es una de las poetisas que en Galicia comprende bien esa forma natural que como música puede tener el verso).



Nexos: Coloquio de poetas y compositores. © 2019 by Xurxo Gómez-Chao.

Ahora bien, por mor de tan elefantíaseca glosa previa, surgió una premura de tiempo que obligó a una exigua duración de un coloquio que, en el fondo, no llegó a ser tal, pues quedó reducido a una pregunta por participante, sin interpelaciones entre ellos: un formato en el que Yolanda Castaño se encontraba más en su medio; especialmente, en el diálogo con los poetas. Sin embargo, diría que en estas intervenciones fue el propio Hugo Gómez-Chao quien más brilló a la hora de referir su relación personal con la poesía, así como los vínculos que unen su trabajo artístico con ésta, por medio del ritmo, la plasticidad

y la musicalidad inherente a las palabras, reconociendo que en su adolescencia «tuve que ir a la poesía para darme cuenta de que quería escribir música». A pesar de que el estreno que esta noche presentaba Gómez-Chao se basaba en un poema de Arthur Rimbaud, afirmó el compositor coruñés que no es el francés uno de sus poetas de cabecera, más por cuestiones de personalidad que por un mérito artístico en la renovación del género que sí le reconoce (por su distanciamiento de lo académico). Y es que el universo poético de Hugo Gómez-Chao está referenciado, como él mismo especificó en Nexos, a escritores del Siglo de Oro español, así como a autores en lengua alemana como Friedrich Hölderlin y Rainer Maria Rilke: poeta, este último, que no sólo le hizo entender mejor lo que es la música, sino cómo estar en el mundo. Completó su tan sustanciosa intervención Hugo Gómez-Chao adentrándose en el universo poético de la pieza que hoy se estrenaba en A Coruña, cuyas

claves expondremos más adelante, al referirnos a la propia partitura.

Frente al aquilatado peso de cada palabra y a la honda reflexividad de Hugo Gómez-Chao, que mostró un discurso producto de una larga interiorización de lo que es el diálogo entre la poesía y la música, la intervención del compositor herculino Federico Mosquera (A Coruña, 1986) resultó vacua a nivel de profundización artístico-intelectual en dichos vínculos, remitiéndose básicamente a los proyectos en los que ha estado embarcado al respecto, como la musicalización de diversas escritoras gallegas. Afortunadamente, la poetisa Claudia González Caparrós (A Coruña, 1993) elevó la altura del discurso, adentrándose en las dos vías que han caracterizado su acercamiento a la escritura poética: inicialmente, desde lo visual; posteriormente -en una etapa en la que se inscribe su poemario *Te miro como quien asiste a un deshielo* (2018)-, desde la música, por medio de lo que define como «voluntad de capturar el ritmo preciso en el instante preciso», algo que perfectamente se enraíza en lo afirmado por [Antonio Gamoneda](#) en su entrevista con **Mundoclasico.com** del 24 de noviembre de 2008, cuando (precisamente en un texto en el que profundizaba en las relaciones entre música y poesía) el Premio Cervantes afirmaba que «el pensamiento poético es música en su origen». De este modo, Claudia González piensa ahora la poesía desde la oralidad y la respiración, buscando una relación fonética entre la palabra y el canto: vínculo que, en su posterior recitado, bien quedó de manifiesto.

Mientras, atendiendo al periplo internacional que por motivos laborales ha recorrido ya Carlos Catena Cózar (Jaen, 1995), preguntó Yolanda Castaño al poeta andaluz por la necesidad que hoy en día tiene un escritor joven de estar tan al tanto (pues Catena desarrolla una intensa actividad como traductor) de cuanto se está gestando en el universo poético a nuestro alrededor, a lo que el jienense respondió que «la torre de marfil no funciona en ningún caso», sino una mirada atenta a otras voces que puedan ampliar y fertilizar la creación propia. En el caso de Catena, no fue tanto la música, como el cine y la pintura, lo que lo llevó a su preocupación por lo que sucedía en otras artes, culturas y contextos para nutrir una poesía de la cual su libro *Los días hábiles* (2019) es un buen ejemplo, habiendo sido este poemario merecedor del XXXIV Premio de poesía Hiperión. Como Carlos Catena, la gallega Alba Cid (Ourense, 1989) también vivió desde niña atenta a la lectura y a la pintura, dos actividades que, dice, constituían entonces un juego, pero que, como todo juego infantil, era un proceso de conocimiento del yo en su entorno: punto de partida para una andadura en la que la poesía ha continuado siendo un descubrimiento de ciertas verdades, así como una ramificación hacia otras artes. Fruto de dicha apertura interdisciplinaria, es la participación de Alba Cid en proyectos como *Women's Voices*, en el que poetisas y compositoras actuales se dan la mano en un ciclo de creaciones que extiende sus raíces hasta la música de Clara Schumann.

Pasando al segundo acto de *O son e a palabra*, Nexos nos propuso un conjunto de tres estrenos musicales en alternancia con los recitados de la propia Alba Cid, que leía por primera vez en un acto público en Galicia su reciente poemario *Atlas* (2019), editado por Galaxia; Carlos Catena, que también estrenaba en Galicia algunos de los poemas incluidos en *Los días hábiles* (libro editado por Hiperión); y Claudia González, que nos avanzó parte de los versos en los que ha estado trabajando recientemente, recibiendo ya el impulso que a su poesía confiere el pensamiento y la respiración musical, algo que se notó sobremanera, pues diría que los textos de Claudia González, como su propio recitado, fueron los que,

efectivamente, han unido esta noche de forma más aquilatada la palabra y la música de cuantos hemos escuchado, rehuendo lo discursivo y una narratividad intelectualizada que tanto puede lastrar el canto de un poema.

Los lastres en el caso de Federico Mosquera son de otro orden, diría que debidos al desmedido peso sobre su estilo compositivo de modelos musicales en desuso; claro que si atendemos al título del dúo para violín y violonchelo que hoy se estrenaba en A Coruña, *Tiento, lamento y tocata* (2019), tal impronta del ayer es más que patente. Con un título, así pues, que tanto nos remite a la música española renacentista como al reciclado musical del pasado por parte de Cristóbal Halffter, nos sumergimos (hasta el ahogamiento) en un dúo cuyo comienzo se caracteriza por los espejos de violín y violonchelo, así como por un desarrollo en el que los solistas se tientan desde una figuración con tendencia al melodismo marcado por un final de primer movimiento un tanto kitsch en su uso del *pizzicato* (parte de esa fijación que compositores como Mosquera tienen con agrado al público por medio de una música directa y accesible). En las sucesivas partes que se encadenan en *Tiento, lamento y tocata* encontramos, como detalles más modernos, algunos ataques al violín en *sul ponticello*, pero muy puntuales y descontextualizados, para retornar progresivamente a una tocata febril en la que los ecos de compositores como Béla Bartók y Dmitri Shostakóvich son evidentes, con lo que ello supone en cuanto a concepto y construcción del sonido. En todo caso, no se puede negar a Federico Mosquera oficio y dominio de la técnica, con una escritura precisa, clara y poderosa por momentos, si bien tan escasa de ideas propias y de presencia de un lenguaje mínimamente actual, que el resultado es una pieza como tantos miles de otras perdidas a lo largo del siglo XX, sin mayor trascendencia. Es una pena que, con su facilidad para una escritura tan accesible, Mosquera no se arriesgue a una estética más moderna que lo libere de los sesgos tan antiguos que este *Tiento, lamento y tocata* nos presenta, por más que la interpretación a cargo de Florian Vlashi (violín) y Ruslana Prokopenko (violonchelo) me haya parecido soberbia, de una contundencia en el ataque y un diálogo entre ambos intérpretes que ha sacado lo mejor de la música de un compositor que bien conocen como miembros que ambos son de la Orquesta Sinfónica de Galicia, y ya no sólo porque Mosquera haya estrenado con la OSG partituras como su *Concierto para tuba y orquesta* (2015), sino por la abusiva reiteración que la formación herculina lleva a cabo de este tipo de estéticas obsoletas, con las consecuencias que ello depara en la mejor adecuación de sus músicos a dichos lenguajes (y, ni que decir tiene, con los mayores escollos para afrontar estéticas más actuales).

Afortunadamente, el segundo estreno de la noche, *Antítesis* (2019), de Xesús Xosé Iglesias González (Ponteareas, 1982), elevó el nivel muchos enteros en cuanto a una concepción más actual de la misma plantilla de violín y violonchelo. Pese a su seco ataque inicial en sobrepresión, inmediatamente *Antítesis* hace honor a su título, y de ese sonido acerado pasa a unos armónicos fluctuantes cual ondas sinusoidales que crean una de las atmósferas dominantes en este dúo, la más etérea y desmaterializada por medio de una sutilísima escritura de resonancias aflautadas que se alternará con sucesivos ataques en línea con aquél germinal que, cual *big bang* matérico, había puesto en marcha esta sucesión de ambientes contrastantes. Esta alternancia va transitando diversos grados de evanescencias armónicas y dureza en el ataque, siendo el tercero de ellos más contundente en la presión del arco, con una liberación del gesto que progresivamente suaviza sus componentes de agresividad. En los sucesivos desarrollos de *Antítesis*, se evidencia la presencia en el

aparato estilístico de Xesús Xosé Iglesias de influencias provenientes de uno de los maestros del compositor gallego, Jacobo Gaspar, y diría que, a través del propio Gaspar, de Salvatore Sciarrino (impronta que reaparecerá en la tercera partitura hoy estrenada). De este modo, el trabajo del *vibrato* y una pulsión oscilante nos remitirán al compositor siciliano, abismándonos a los límites de una desmaterialización sonora producto de esos contrastes antitéticos entre los estados enfrentados de peso y levedad. Es por ello que, en cierto sentido, el final del segundo bloque de la partitura da lugar a una suerte de síntesis: proceso en el que los *glissandi* en armónicos tendrán un enorme protagonismo para la hibridación de los cuerpos antitéticos precedentes, desvelando en el violonchelo de Ruslana Prokopenko incluso un atisbo melódico cuya construcción, como el final de la primera sección de la obra, se corta en seco.

El último tramo de *Antítesis* prolonga los *glissandi* y la síntesis de elementos enfrentados en la primera parte de la obra, con un deslizamiento en ambas direcciones que nos conduce, alternativamente, al peso, en el registro grave, y a la levedad, en el agudo, si bien gestos de mayor rugosidad rebrotan desde los compases iniciales, ahora reformulados, como una sobrepresión en la cuerda grave del violín y del violonchelo explorada con virulencia en un desplazamiento diagonal *sul tasto* que nos remite a otra de las influencias que gravitan sobre Xesús Xosé Iglesias, como la de Helmut Lachenmann, completando un recorrido que nos presenta a un compositor a tener muy en cuenta en la escena gallega de la música actual, si continúa dando estas muestras de calidad y vigencia en sus presupuestos estilísticos. De nuevo, la lectura de Florian Vlashi y Ruslana Prokopenko resultó sobresaliente en cada uno de los muy heterogéneos estados de la materia sonora que en *Antítesis* hemos escuchado: tan diversos entre sí, pero tan bien entreverados y resueltos por las cuerdas del Grupo Instrumental Siglo XX.

Precisamente, el Grupo Instrumental Siglo XX fue fundado por Florian Vlashi cuando apenas contaba un año de vida el compositor y director que hoy se ponía, por primera vez, al frente de una agrupación que acompañó su educación musical contemporánea en la Coruña de comienzos del siglo XXI. Nos referimos a Hugo Gómez-Chao, que con Florian Vlashi, Ruslana Prokopenko y la soprano moldava Clara Jelihovschi Panas nos presentó su trío *chanson de la plus haute tour* (2018, rev. 2019), una partitura que muestra un salto de madurez cualitativo con respecto al estreno presentado por el propio Gómez-Chao el pasado 11 de mayo, cuando en el marco del Festival Resis nos dio a conocer *...sino con la presencia y la figura* (2019), página para voz y ensemble directamente emanada de *límites del negro* (2018), partitura por la que Gómez-Chao recibió en 2018 el XXIX Premio Jóvenes Compositores Fundación SGAE-CNDM. Si entonces el compositor herculino vendimiaba materiales desgajados de su premiado octeto; ahora la direccionalidad de su composición es progresiva y anticipatoria, por cuanto adelanta materiales que conocerán un mayor desarrollo y plenitud (aunque como trío ya



Nexos: *Chanson de la plus haute*. © 2019 by Xurxo Gómez-Chao.

mucha tienen) en *sol, quizás, o nada* (2018-19), partitura que el próximo 17 de enero será estrenada por Otto Tausk y la Orquesta Sinfónica de Galicia, dentro de su temporada de abono, en el Palacio de la Ópera herculino.

En todo caso, no es baladí el remitirnos a ...*sino con la presencia y la figura*, pues allí Hugo Gómez-Chao (como en la [entrevista](#) que en mayo concedió a **Mundoclasico.com**; o esta misma noche, en el coloquio de *O son e a palabra*) manifestaba su cercanía al mundo de lo poético, tomando en aquel momento a San Juan de la Cruz para lo que en mi reseña calificué de desintegración musical de la palabra recitada. Casi antitéticamente, a lo que procede ahora *chanson de la plus haute tour* es a una intensificación del texto que, no sólo en la voz de Clara Jelihovschi, sino en las cuerdas de Florian Vlasi y Ruslana Prokopenko, se densifica sobremanera añadiendo un grado de emotividad al límite de su ruptura. Por lo que a la base poemática se refiere, parece que Gómez-Chao (confeso tarkovskiano) comparte con Andréi Gorchakov, protagonista de la película *Nostalghia* (1983), la idea de que nada hay traducible, ya no sólo los versos, sino la propia música, partiendo en su composición del original en francés por las múltiples desvirtuaciones a nivel fonético y prosódico que una versión en castellano depararía (pues, por su manejo de la rima, es Rimbaud uno de los escritores cuyos versos más sufren al ser traducidos). Ahora bien, en un cambio de perspectiva radical, el compositor herculino no enfoca el poema (que da título a este trío) escrito por Rimbaud en mayo de 1872 (¡a los 17 años de edad!) desde la óptica del propio autor (que sería la de la disculpa y un último intento de acercamiento amoroso), sino desde la del destinatario: un Paul Verlaine cuya tensión al leer los versos decía Hugo Gómez-Chao en el coloquio precedente que quería ver a cámara lenta, pues haber musicalizado el poema-misiva desde el lado rimbaudiano fácilmente hubiese caído en el «kitsch romántico» y en lo «cursi» (como lo calificó Gómez-Chao). Para eludir tales amaneramientos, la perspectiva de Verlaine confiere cierta distancia y una progresiva implicación emocional que va creciendo a cada compás, como un tsunami imparable que recuerda a la expansión de la materia filmada a cámara lenta, convirtiendo los sonidos iniciales de voz y cuerdas en un artefacto emocional altamente complejo por las ramificaciones y microvariaciones que en cada compás suceden, para lo cual vuelven a ser cruciales dos aspectos fundamentales en la estética de Hugo Gómez-Chao: la microtonalidad y la velocidad.

«Quería que Verlaine apareciera delante de la cámara y llorase para mí», afirmó el compositor coruñés en el coloquio previo al concierto; y sin duda que lo ha hecho, habida cuenta la tensión del verbo transubstanciado en música que hoy nos ha mostrado, llegando a una fusión de los tres intérpretes que en sus más densificados unísonos hacía hasta complejo el discernir de dónde procedía cada sonido: girando sobre sí mismos en una partitura que en sus clímax nos remite a la propia mística, a un erotismo que subvierte individualidades para llegar a la comunión de palabra y música en su forma más íntima y sagrada. Previamente, las bases de estos clímax se habían asentado en una construcción que nace desde el violín de Florian Vlasi, en una sonoridad que diría próxima al último Luigi Nono; precisamente, y a colación de lo antes mencionado con respecto a *Nostalghia* (con lo que los círculos de la referencialidad se cierran y giran sobre sí mismos), con vínculos manifiestos con las cuerdas en la orquestal *No hay caminos, hay que caminar...* *Andrej Tarkowskij* (1987), por su inestabilidad armónica, disonancia y presencia de la microtonalidad en unas notas de apertura que prácticamente transmudan el temblor inicial

de Verlaine al comenzar su lectura de la *Chanson de la plus haute tour* rimbaudiana. La unión del violonchelo de Ruslana Prokopenko pareciera conducirnos a otra tesitura, aunque no tanto discrepante, como próxima, reafirmando esa bipolaridad, ese dos-en-uno que sugiere la lectura poemática. Juntas, ambas cuerdas nos plantean ese continuo juego de velocidades y densificaciones armónicas que es sustrato idóneo para la voz de una Clara Jelihovschi que ha estado soberbia en una partitura nada sencilla y en la que Hugo Gómez-Chao reivindica, como su maestro Beat Furrer, el canto, si bien un canto radicalmente distinto del escuchado unas semanas antes en la propia Coruña, en el que fue segundo pase de *A amnesia de Clío* (2019), ópera de Fernando Buide que nos condujo a lo más retrógrado y simplón en cuanto al uso de la voz, mostrando que en la Galicia del siglo XXI hay tendencias musicales para todos los gustos, si bien unas parecen ancladas en modelos caducos, mientras que en las que Hugo Gómez-Chao se inscribe, la conexión con las corrientes europeas actuales más potentes es evidente.

La primera entrada de Clara Jelihovschi así lo manifiesta, con su quedo canto apenas recitado, mostrando un tratamiento de la voz que la acerca no sólo a lo instrumental, sino a lo electroacústico. Ello demanda de la soprano una afinación extremadamente delicada (como la que Jelihovschi nos ha regalado), pues su voz llega a congelarse dentro de esa ralentización densificada del material, ya no tanto del declamado desde el texto poético *per se*, sino del escuchado, haciendo buena la inversión planteada por Hugo Gómez-Chao. De este modo, verlaineamente hemos vivido cómo la masa poética se expandía jugando con las velocidades, de modo que la rugosidad interna del lenguaje armónico prácticamente saltaba hecha pedazos, por sus fricciones microtonales y uso del *vibrato*: un *vibrato* que en sus compases más acusados ha vuelto a convocar improntas del Luigi Nono en tono a *Prometeo* (1981-85), por cómo la tensión del canto, unida a esa vibración tan reforzada, parecía multiplicar la voz (sin apoyo electrónico alguno) de una Clara Jelihovschi que conformaba, en sí misma, un coro: ilusión polifónica para la cual se apoyó en unas cuerdas que ampliaban dichas reverberaciones por medio de una estupenda escritura que demuestra la perfecta unión de lo poético, lo emocional y lo técnico. Pero no es tan sólo la de Luigi Nono la única impronta transalpina detectable en este trío; lo es, asimismo, la de Salvatore Sciarrino (una de las influencia mayores en Beat Furrer): presencia explícita (a modo de homenaje, reconoce Gómez-Chao) en la construcción musical del verso «J'ai perdu ma vie» (para siempre asociado en España a los hermanos Panero en el mítico *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri); un verso cuya forma musical remeda lo que en diversas ocasiones he conceptualizado en estas mismas páginas como actualización moderna de la *sillobazione scivolata* barroca, procedimiento vocal por antonomasia de Salvatore Sciarrino en óperas como *Luci mie traditrici* (1996-98) o *Macbeth* (2001-02).

En esta dinámica tan poderosa e inteligentemente injertada en algunos de los compositores que mejor han comprendido el canto en la contemporaneidad, los momentos más intensos de *chanson de la plus haute tour* han conducido a Clara Jelihovschi a unos sobreagudos impresionantes, diría que al límite de lo cantable, lanzados en triangulaciones con violín y violonchelo que han puntuado los paisajes más tensos del poema de forma apabullante. Ciertamente es que, rehuyendo esa hiperemotividad o romanticismo kitsch sobre el que Gómez-Chao nos había alertado, el compositor coruñés ha sabido contener lo que podría derivar en desgarrado expresionista, imponiendo un súbito contraste tras tal clímax, con un vaciamiento poético-instrumental que sugiere una toma de distancia por parte de Verlaine en su lectura:

un autocontrol de lo que se intuía arrobamiento contrario a lo biempensante y 'conveniente'. La circularidad que el propio poema de Rimbaud comporta, con la repetición, en último lugar, de su estrofa inicial, confiere, igualmente, cierta vuelta sobre sí misma de la música, si bien alcanzando paisajes acústicos-emocionales que ya no podrían ser los mismos, transida nuestra escucha de una emoción de tal profundidad como a la que *chanson de la plus haute tour* nos ha sometido: un trío que nos deja un extraordinario sabor de boca y el vivo deseo de escuchar cuanto antes *sol, quizás, o nada*, pues de confirmarse la evolución demostrada por Hugo Gómez-Chao en este nuevo estreno, podríamos estar ante una de las partituras orquestales más importantes de cuantas haya compuesto un compositor gallego (esperemos, eso sí, que interpretada por la OSG con la misma convicción que en Nexos han demostrado dos de sus músicos, pues las exigencias estarán, por lo menos, a la altura).

También a la altura ha estado el encuentro que, como es habitual en Resis, y ahora en Nexos, nos planteaba la Asociación Cultural AÏS tras el concierto, con un vino que ha servido de ágora para volver a (des)arreglar el mundo desde la palabra, ya menos poética y más discursiva. Fue un encuentro marcado por la tragedia del terremoto sufrido en Albania el pasado 26 de noviembre, del que la familia Vlashi nos trajo tristes noticias, pues por los padres del fundador del GISXX conocimos de primera mano el horror de lo ocurrido, ya que ellos mismos se encontraban en Durrës el día del seísmo. Para paliar, en la medida de lo (im)posible, el sufrimiento de los damnificados, Florian Vlashi y Rediana Lukaçi (miembros albaneses del GISXX) dispusieron una urna en la Fundación Luis Seoane con el objetivo de recaudar una ayuda que directamente han enviado a su localidad natal. Fue una bella forma, a través de la poética de la solidaridad, de completar una velada secundada de nuevo por un público que abarrotó la sala, haciendo visible que, aunque no lo crean en otras instituciones musicales de A Coruña dotadas de un mayor presupuesto, también hay una sustancial cantidad de gente por estos lares abierta a la nueva música actual de probada modernidad.